

DE SOBREMESA, LA NECESIDAD DE LA CREENCIA PARA LA DEFINICIÓN DEL SER

Andrea Pollo¹

Facultad de Ciencias Sociales

UNLZ

diotima68@hotmail.com

Material original autorizado para su primera publicación en la revista académica *Hologramática*.

RESUMEN:

Se señala en este trabajo la manifestación en la novela póstuma de José Asunción Silva *De Sobremesa* -editada de forma tardía en 1925- de elementos presentes en la conformación sincrética de la dinámica interior propia de la cosmovisión modernista. La existencia de tópicos como la meditación existencial, el espiritualismo y el erotismo se evidencian en la obra de este autor y también en la problemática característica del Modernismo de Latinoamérica.

Palabras claves: modernismo-espiritualismo-erotismo-ser.

ABSTRACT:

DE SOBREMESA: THE NECESSITY OF CREDENCE FOR THE DEFINITION OF BEING

Is indicated in this work the manifestation in the posthumous novel of José Asunción Silva *De Sobremesa* -published in delayed form in 1925- of present elements in the

¹ Integrante del Grupo de Estudios de Literatura Latinoamericana (GELL - Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ), coordinado por el Prof. Jorge Lafforgue.

modernist cosmovision. The existence of topics like the existential meditation, the spiritualism and the egotism is also demonstrated within the work of this author and in the problematic characteristic of the Modernism of Latin America.

Keywords: modernism – spiritualism – erotic – existence.

1. Dinamismo interior en la cosmovisión modernista

*“Todo hombre carga de por vida un espejo,
único e inseparable como su sombra”*

W. H. Auden

*“Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que
creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se
muerden, acosados por hermosas fieras interiores,
los puños con que escriben”*

José Martí

La interpretación de una obra de arte es particularmente difícil porque la búsqueda de lo expresado y lo ejemplificado por ella no parece tener fin, sin embargo es posible pensar las características de la obra de arte, entre las cuales se encuentra el predominio de la expresión principalmente a través de la metáfora artística. Es por ello que el carácter emotivo de la obra de arte no puede valorarse en tono menor, el sentimiento es un elemento fundamental de la misma y su función es diferente del que cumple en la vida cotidiana. En la experiencia estética “las emociones funcionan cognoscitivamente” (1) y el arte, como entiende Nelson Goodman, es un reino privilegiado de creación y configuración del mundo, ya que en él la metáfora y la interpretación creadora son síntomas relevantes de lo estético.

El modernismo, que comportó una nueva estética, se configuró, en parte, como reacción frente al realismo y al naturalismo, y conjugó las emociones de quienes protagonizaron con su propia existencia una época pletórica de cambios de índole social, política, económica y, en definitiva, cultural. Esos cambios provocaron crisis en

los sistemas de creencias, en la vigencia de las ideas que habían sido sólido soporte para las generaciones que precedieron a los escritores modernistas. Y fueron los cuestionamientos de naturaleza espiritual, filosófica, moral, estética entre otras, los que emergen en la prosa modernista y que preocupan a José Fernández, héroe moderno de *De Sobremesa*:

“La vida. ¿Quién sabe lo que es? Las religiones no puesto que la consideran como un paso para otras religiones; la ciencia no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su efecto. Tal vez el arte que la copia... tal vez el amor que la crea”. (2)

En la antología de *Poetas Modernistas Hispanoamericanos* (3) su autor, Carlos García Prada, caracteriza y enumera “el cosmopolitismo, el individualismo, y con éste la originalidad, la libertad creadora y el retorno a la intimidad individual como fuente suprema del pensamiento y la expresión; el eclecticismo filosófico y la audacia en las ideas” como “esencias poéticas variadas y contradictorias” asimiladas por la estética modernista. Esta es la geografía del modernismo latinoamericano donde se da lugar a la problemática identitaria del ser. José Fernández (alter ego de Asunción Silva) transita desolado por la búsqueda de su identidad: es colombiano, ergo americano, pero anhela la extravagancia parisina, la flema británica, la exquisitez occidental y el exotismo oriental. Esa entrada en la historia cultural europea, se concreta por medio de la puesta en escena del método de apropiación característico de las culturas periféricas: recibir, yuxtaponer, desjerarquizar y sintetizar modelos disímiles y de diferentes períodos de la cultura occidental. La apropiación modernista es también una puesta en evidencia de su condición receptora de modelos y la adaptación de la cultura latinoamericana.

Para muchos, la identidad siempre se ha inscrito en un principio de base, en algo que exclusivamente pertenece a un grupo dado, en términos de raza, origen y nación. Bien puede percibirse como esa noción ya comienza a resquebrajarse en los devaneos argumentativos que hilvana José Fernández, puesto que hurga en la naturaleza de sus orígenes y no alcanza a resolver por ese camino su identidad:

“Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas (...) Por el lado de los Fernández 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 Andrade, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico (...) el sensualismo gozador”. (4)

El personaje de Silva se plantea, no sólo frente a sus amigos con los que comparte la plácida sobremesa, sino en la intimidad de su diario personal, lo que le es imprescindible y necesario: *definir la identidad de su ser*. La búsqueda de esa definición no conoce límites temáticos y atraviesa toda la narración.

En sus “Reflexiones en torno a la definición del modernismo” (5) Iván Schulman y Manuel González acuerdan en que si el modernismo ha de ser definido en términos epocales de forma extensa, “entonces la naturaleza estética y noética de las expresiones modernistas debe ser eminentemente sincrética” y caracterizan la dinámica modernista por combinar “las contradicciones y los antagonismos, el flujo y reflujo de los componentes del arte modernista [que] se manifiestan en numerosas antítesis que el artista esperaba armonizar”. Tanto la actitud historicista como la reflexión sobre los procesos constructivos de los modernistas, conllevan la consciencia de ser receptores de nuevos modelos de representación. Los modernistas se preguntan sobre cómo es posible inventar desde sociedades que se autoperciben periféricas de los centros emisores. (6)

Fueron los mismos modernistas los que reflexionaron hondamente sobre la condición de su arte y los términos en que éste se desarrollaba. Ricardo Gullón en su vasto estudio sobre la mirada que los modernistas tenían sobre sí (7) recopila, entre otros, a Pedro Emilio Coll y su análisis de la relación entre decadentismo y modernismo en la obra de sus contemporáneos: “Seamos justos en reconocer que a las literaturas extranjeras, y en especial a la francesa, les debemos un gran afinamiento de los órganos necesarios para la interpretación de la belleza (...) Nuestros ojos han aprendido a ver mejor y nuestro intelecto a recoger las sensaciones fugaces. Son las literaturas

extranjeras algo como un viaje ideal, que nos enseña a distinguir lo que hay de peculiar en las cosas que nos rodean y entre las cuales hemos crecido. Si nos aleja un tanto de la raza, es lo necesario para apreciar mejor sus relieves y matices y rasgos característicos”.

Expuesto queda entonces el problema de apropiación que lleva adelante la cultura letrada americana respecto de la cultura universal, que los modernistas enmarcaban como un llamamiento de la hora, de la época que les tocaba transitar y que también estaba teñido por apetitos propios, como se evidencia en los dichos del alter ego de Silva (8):

“Poeta, puede ser, ese tiquete fue el que me tocó en la clasificación. Para el público hay que ser algo (...) ¡Poeta! ¡Pero no, oye, (...) es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra”.

José Fernández, el protagonista ficcional, se coloca dentro de la estructura social americana en el lugar del letrado artificial (9) que tiene acceso a las dos culturas, la propia y la extranjera, y que acompaña con el refinamiento sibarita, propio del dandy (10) que también fue J. Asunción Silva. Son tiempos nuevos los tiempos modernistas, hay nuevas clases sociales o clases que consolidan su dominio en la estructura social, amplían el campo de consumo tanto en el aspecto material como el cultural, el consumo de bienes y de imágenes y también el consumo de alimentos y de símbolos. El aire de lo nuevo, de la renovación, sería el fundamento del proyecto modernista cuya poética se nutre de dos líneas fundamentales: la recuperación de lo básico hispánico y la aplicación de lo actual e idealizado francés. La idea de autonomía cultural se vincula con la autonomía económica y política, y ese objetivo una vez fijado en la América Latina no se abandonó jamás. Cambiarán los medios pero el objetivo perdura y el modernismo se adaptó a la estructura general de la influencia extranjera como bien lo supo referir Pedro Emilio Coll. El autor de *De Sobremesa* logra textualizar esta compleja combinación de tensiones y contradicciones que caracterizó al modernismo y que se hunden hasta hoy

(claro que con otras formas y componentes) en nuestra cultura, la búsqueda de una identidad tan fracturada (11) en su constitución de origen. Y esto sin restarle al modernismo latinoamericano la importancia de su función histórica, que la tuvo y como refiriera Octavio Paz “fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo”. (12)

1. a. La meditación existencial

Realizada esta aproximación al contexto de conformación de la dinámica interna modernista enunciada en la introducción de este trabajo, se continuará con el análisis de alguno de los elementos que la constituyen, en primer lugar, la *meditación existencial*. Esta meditación supone tener en cuenta la idea de un sujeto que piensa su existencia, que la sopesa. Este sujeto, que está situado, medita su existir, y a ese “ser en el mundo y en las cosas” el sujeto lo percibe y lo piensa desde una perspectiva propia, que es uno de los componentes de la realidad que lo asiste. Meditaba así José Fernández:

“Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. Para mí lo que se llama percibir la realidad quiere decir no percibir toda la realidad, ver apenas una parte de ella (...) Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciasteis ¡oh, celosos, oh, creadores, oh padres de lo que llamamos el alma humana! (13)

Enumerando luego, lo que para él son los referentes de la existencia humana: Cristóbal Colón, Cervantes, Dante Alighieri, Tasso, Petrarca, Rembrandt, Balzac. Son sus logros y realizaciones la única realidad posible para el protagonista de *De Sobremesa*. Esa es la lente, la perspectiva anhelable que se otorga a sí mismo Fernández para “leer” la realidad. Sostiene Ortega y Gasset en sus célebres *Meditaciones*...

“cada hombre tiene una misión de verdad. Donde está mi pupila no está otra: lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra. (...) Somos insustituibles, somos necesarios. La realidad, pues, se ofrece en perspectivas individuales (...). La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización (...) La realidad sólo existe como tal perspectivamente” (14).

Tal es la situación de José Fernández, él es consciente de qué parte elige ver de eso que los otros llaman “realidad”, a punto tal que se atribuye a sí mismo, por la disconformidad que siente frente a aquello que lo rodea, una realidad construida en base a sus anhelos. Más, esos deseos no se le ofrecen de manera aislada sino en el marco del “pesimismo general del que todos los poetas de la época impregnaron sus obras: ¡tantos poemas modernistas acogidos al título de Nihilismo!”. (15)

El modernismo fue una reacción al realismo y al naturalismo, como se había dicho aquí anteriormente, pero también fue una respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el espíritu al empirismo y el científicismo positivistas. Legítimo es recordar que el positivismo latinoamericano, más que un método científico, fue una creencia, una ideología. El “subjetivismo”, que vertebró y unificó los modelos diversos que conforman el sistema modernista, se opone al “objetivismo” propio del momento positivista anterior y proviene de modelos de pensamiento cuya figura emergente y condensadora es Nietzsche. Es la cosmovisión del filósofo alemán la que se da cita en la novela José A. Silva; varias páginas a lo largo de *De Sobremesa* enuncian/anuncian su nombre.

Si algo le restaba sumar a la crisis de esta modernidad periférica, para profundizar su dramático acontecer y sumarse a las filas del proceso de secularización, era la muerte de Dios:

“En la revuelta de los esclavos (...) Israel crucificó a Cristo, a ése que tú creías Dios, y triunfó la moral de los débiles, la que te enseñó tu padre, esa sobre la cual está fundada la sociedad de hoy. ¿Tú no sabías nada de eso? (...) Pues sábelo y renégate por la enseñanza de Zaratustra, profesa la moral de los amos; vive más allá del bien y del mal (...) sé el sobrehombre, el Uebermensch”. (16)

Tú creías en Dios... dice José Fernández al obrero de encallecidas manos, pero él, qué fe tiene segura si se debate entre sus dos linajes que vincula causalmente con la doble naturaleza que pugna y lo tortura. A lo largo de toda la novela el personaje Fernández se debate entre sus deseos y sus deberes, oscila entre la satisfacción de sus apetitos hedonistas de sensualidad desbordada o la dedicación ascética a la consagración de sus empresas y estudios. Dos mundos que se oponen en su interior y que lo tientan por igual. El joven poeta se arroja a la experiencia plácida y amorosa en los brazos de sus oportunas amantes: la pérfida Orloff y su masculina amiga Ángela, la seductora actriz Niní, la deliciosa y ambiciosa Nelly, las tres Dalias robadas a sus respectivos maridos: Consuelo, Olga y Julia, las londinenses Lady Vivian y Fanny Green, y todas las tentaciones juntas que las *horizontales* podían ofrecerle. Pero también Fernández se aventura al diseño de un plan al que consagrar su vida: aumentar al triple su fortuna, mudarse a EEUU para aprender su sistema de desarrollo, volver a su patria para instalar un nuevo gobierno y dedicarse a escribir, estudiar y pensar.

Fernández duda, por momentos se afirma en unas ideas y por otros las sustituye, pero en todo instante se evidencia en su relato la necesidad de creer, en lo que sea que resulte su existencia, el fundamento siempre es una creencia, y ésa es su real avidez:

“Es esa hambre de certidumbres, esa sed de lo absoluto y de lo supremo, esa tendencia de mi espíritu hacia lo alto, lo que he venido engañando con mis aventuras amorosas, como engañaba mi sed de éstas con las jugarretas de las últimas noches de castidad. Pero el hambre de creer no hay con qué saciarla que no

sea con la creencia misma... ¿Y en qué crearás alma mía (...) buscando oro, engañando a las mujeres (...) y si ya murieron los dioses?” (17)

Quizás sea el Amor místico el camino, a él tratará de entregarse buscando la respuesta.

1. b. El espiritualismo

Rafael Gutiérrez Girardot, en su estudio sobre el modernismo, afirma que “la secularización del siglo XIX fue no sólo una “mundanización” de la vida, una “desmiracularización” del mundo, sino a la vez una “sacralización” del mundo. Y nada muestra tan patentemente esta sacralización del mundo como los “principios de fe” que rigieron estas dos tendencias y las metas que se propusieron: la fe en la ciencia y en el progreso, la perfección moral del hombre al servicio de la Nación” (18). Estos principios de fe a los que se refiere Gutiérrez Girardot en la novela de Silva caen por su propio peso, la individualidad de Fernández ya no los puede sostener, como se explicó aquí anteriormente, y ese contexto enmarca la búsqueda interior del personaje. El modernismo apostó por el rescate del Espíritu (19), y es en la sacralización que por ampliación abarca lo mundano que se recrea en sentido extenso la idea de Religión, y tiene su fuente en el *espiritualismo*.

Otra vez son los ecos románticos los que suenan en el modernismo. Ese re-ligarse del hombre con la Naturaleza, que en clave romántica fue la búsqueda de la unión con el Uno, con la Totalidad, en el modernismo se transfigura en una recreación artificiosa. En *De Sobremesa* la percepción del protagonista está mediada por las abstracciones del pensamiento; como el resto de las cosas del mundo, la naturaleza es una representación más, objetivada por la elaboración que su pensamiento opera sobre la experiencia (20). De un modo artificial, Fernández, en puro aislamiento, dialoga con las voces de la naturaleza, la siente, *se pierde* en ella como en una experiencia divina. La naturaleza es así convertida en objeto, uno más entre tantos otros que buscó en el mundo para resolver, como se ha dicho antes, el problema del ser, de su propia definición.

La confrontación entre antinomias se sucede y acompañan los cuestionamientos personales que asisten al protagonista a lo largo de su evolución en el relato de Silva: ¿la vida de aislamiento en la naturaleza o la vida de sociedad en la ciudad, la creencia en los fundamentos de la Iglesia Católica o en los fundamentos de los filósofos que la discuten, el ejercicio del celibato o la práctica sexual desenfadada, el despilfarro de dinero o la multiplicación de la fortuna, la vida de viajero inagotable o la vida de fijeza que la política requiere para conducir los destinos de su patria, la pasión de mil mujeres o el amor de una sola? Difícil dar respuesta, para el joven poeta que es Fernández, a estas inquisiciones de su espíritu, aunque intenta resolverlas con la última de sus intuiciones: el amor místico.

Las pasiones de la carne quedan eclipsadas en Fernández al conocer una joven que es la personificación misma del eterno femenino de Dante, presencia insuperable con la que tropieza en el comedor del hotel de Ginebra donde ambos se hospedan. A partir de ese momento, único en el que coinciden en la novela, seguirá y crecerá su idílica figura. Es en el pensamiento de Fernández que la imagen de la perfecta Helena opera como un fondo contra el cual cada vivencia a sufrir por el joven poeta en adelante se evalúa y contrasta. Mas lo importante parecen ser los elementos que se agrupan en torno a este único encuentro de Fernández con Helena.

Al final de la tempestiva relación amorosa de Fernández con la Orloff, que desembocó en una huída furtiva por parte de él, Fernández recibe una carta de su hermana Emilia (21) en la que ésta le comunica la noticia del fallecimiento de su abuela y las últimas preocupaciones que, sobre el destino del joven, la anciana llegó a expresar en forma de oración y ruego a Dios antes de morir. La señal de la cruz y un ramo de rosas, presentes en el delirio de la abuela moribunda, para Fernández pasan a ser elementos de un ritual salvífico luego de leer la carta, bajo el signo de la mistificación (22). Estos elementos se agrupan y condensan en una visión mística la noche del mismo día en que conoció a Helena. Ella, luego de realizar la señal de la cruz, le arroja desde el balcón de su cuarto de hotel un ramo de rosas. Ese conjunto de detalles torna el evento en visión mística; y el significado que porta esa entelequia que es para él Helena, volverá transformado en una serie de nuevos significantes, objetos sustitutivos, como el camafeo, la mariposa, las rosas, un cuadro, que le renovarán a Fernández la ilusión

desde la cual sustenta la búsqueda deliberada de una mujer que sólo cruzó una vez en su vida y en la cual deposita toda posibilidad de existencia.

En cuanto a la presencia del misticismo en la estética modernista, entre otros elementos que la conforman, Ricardo Gullón afirma que es claramente reconocible su fuente: el neoplatonismo (1990: 87). Los neoplatónicos, en la figura de Ficino, entendían que la filosofía podía definirse como la búsqueda de los orígenes de la Revelación divina. (23)

No existe en líneas generales desacuerdo entre platonismo y cristianismo, entre magia y religión. Es, al contrario, posible determinar un núcleo común de verdad en estas tradiciones dispares: la dignidad cósmica del hombre, que Ficino resume en la fórmula *homo copula mundi*. El hombre es una entidad intermedia en la jerarquía de lo creado, a medio camino entre el animal y el ángel. Por ello, desde el punto de vista del individuo se encuentra perennemente ante una encrucijada existencial: puede degradarse hasta alcanzar lo animal o puede elevarse hasta alcanzar una condición angélica. Su entero destino está totalmente en sus manos (situación que angustia y tortura al joven escritor que es José Fernández). Para Ficino, el alma es inmortal y móvil, y por ello por un lado concuerda con las cosas superiores, y por otro con las inferiores. Y si concuerda con ambas, a ambas desea.

La unidad del ser, que en los románticos se lograba con la fusión del ser con la Totalidad, en los modernistas se logra por la dilución del ser en *otra* cosa. Así, por la vía mística trata el hombre de integrarse con algo que no es él: en su rendimiento se diluye el yo, y sin morir del todo vuelve a vivir transfigurado y fundido con esa otra cosa en quien seguirá alentando lo que antes fue su ser (Gullón, 1990: 86).

Ahora bien, esta presencia mística e incorruptible que es Helena para Fernández en un punto del relato se convierte. Aquella alma conductora de espíritus errantes que supo ser Helena para el joven poeta, en un punto del relato se transmuta:

“¡Sólo mi espíritu la reclamaba hace unos días, y ahora todo mi ser la reclama!... Antes de encontrarla no sabía lo que era el amor

y había besado sólo con la imaginación mis ideales de poeta, con mis labios de carne las bocas lascivas y entreabiertas de mis fáciles idolatradas. Ahora mi espíritu y mis labios sueñan con ella, y si en ella pienso, vibra todo mi ser”. (24)

En esa representación idílica de belleza renacentista que había creado José Fernández para sí, terminan por converger la idealización del amor en un plano de trascendencia y el erotismo.

1. c. El Erotismo

Muchos son los críticos literarios que detectaron la presencia del *erotismo* en la obra de los autores modernistas. Algunos vieron, en la participación que tiene este elemento dentro de la compleja dinámica del modernismo, la manifestación por parte de los escritores de una tensión social, es decir, la ficcionalización en la obra literaria de un problema que subyace dentro de la sociedad latinoamericana hacia finales del siglo XIX. Esta cuestión se vincula con la contenida insatisfacción social respecto de prácticas hedonistas que sufría la gran masa de trabajadores que, por su alienación dentro de la estructura capitalista (en febril expansión por entonces), no podían acceder a la complacencia de sus apetitos. La internalización de las prohibiciones que operaban las instituciones religiosas, educativas y del Estado sobre el cuerpo social resultaba en la limitada opción de recrear los deseos a través de la imaginación, cuya capacidad de suspender la satisfacción proyectando la realización del deseo en un futuro utópico, permitía a los hombres crecidos bajo el devenir americano soportar una cotidianidad pletórica en obligaciones y carente de placeres. Desde esta perspectiva crítica, sostenida entre otros por Ángel Rama, se propone al arte, y sobre todo a la literatura, como la cristalización que le permite una fuga tranquilizadora a aquel doliente imaginario social (25).

Sin embargo, desde otra perspectiva, Gullón entiende que en el erotismo finisecular de los “decadentes” (dentro de los cuales incluye a J. A. Silva), coincide la representación de la entrega sin reservas a un todo en el que el yo se disuelve junto con

la figuración de un agotamiento que, de fantasía en fantasía, al negar la realidad niega a quien la vive (26). Es en sintonía con esta interpretación que aquí se abordará el erotismo presente en *De Sobremesa*.

Las imágenes eróticas se despliegan con riqueza descriptiva y en múltiples situaciones a lo largo de toda la novela de Silva. El personaje de Fernández se abandona al erotismo con más frecuencia que a la espiritualidad, y los dos elementos disputan su gobierno en la consciencia del joven poeta. Ya sea poseído por las lujuriosas lucubraciones como tomado por la diáfana presencia de Helena, Fernández busca en los fundamentos tanto de fe religiosa como científica la resolución del enigma que lo atormenta: la definición de su ser. Pueden verse en la respuesta que el doctor Rivington le da a Fernández, las fuerzas que se dan batalla en la consciencia del joven poeta:

“A pesar de que manifiesta usted entusiasmo por la ciencia (...) a pesar de que afirma usted que no tiene creencias religiosas, es usted un espiritualista convencido, un místico casi, tal vez contra su gusto. Sus frases lo han revelado, Puede usted tener deseos de *no creer* pero las influencias atávicas que subsisten en usted lo obligan a *creer* y usted procede de acuerdo con ellas en lo que refiere a la clasificación de sus actos; haga un esfuerzo, triunfe usted de sí mismo, regularice su vida, déle usted en ella el mismo campo a las necesidades físicas que a las morales, que llama usted, a los placeres de los sentidos que a los estudios”. (27)

Fernández se ve obligado a creer y bajo esa imperativa busca integrar ambas necesidades en Helena. Pero ¿qué es Helena?

Ya se dijo aquí con anterioridad que Helena, mujer de cuya existencia da cuenta el poeta en su diario personal, y de la cual nunca llega a tener un profundo conocimiento, es para Fernández una entelequia, una figura que él construye contemplando su propia vida interior, de la cual el erotismo forma parte.

Si se considera en el erotismo un aspecto de la vida interior del hombre, podría pensarse con Georges Bataille que el erotismo “es el desequilibrio dentro del cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde” (2004: 341). Fernández, a lo largo de su derrotero sensual y erótico se identifica con distintos objetos de deseo, con distintas amantes. La Orloff desea el goce sexual polimorfo, Niní apetece la lujuria como una ninfómana, Nelly se pierde por el codiciado brillo de los diamantes, Consuelo es gozosa de los amores partícipes de una doble vida, Olga se subyuga con la práctica encubierta de una vida libertina, entre tanto Lady Vivian y Fanny gustan de lo exótico, sentimental y breve. El alter ego de Silva busca desde su interior en forma incesante un objeto de deseo exterior, que en la novela está representado por las amantes (28). Incluso Helena, por su excepcional belleza, forma parte de esa búsqueda, lo que la diferencia de las otras mujeres es su aparente ausencia de deseo. Las féminas que protagonizan las “aventuras sexuales” de Fernández, aparte de caracterizarse por ser criaturas de belleza deslumbrante, son mujeres deseantes, ávidas de placeres y todos ellos muy terrenales.

La elección de un objeto de deseo nunca es objetiva; aun si se eligiera una mujer que la mayoría hubiese elegido; dice Bataille: “la elección de la mayoría se funda en una similitud de la vida interior de unos y otros, y no en una cualidad objetiva de esa mujer que sin duda, si no tocara en nosotros lo más íntimo del ser interior, no tendría nada que forzara nuestras preferencias”.

Fernández en cada conquista confronta su deseo con los anhelos de sus amantes. Él satisface el deseo de cada una para satisfacer el suyo sexual, y con la acumulación de experiencia que conlleva la realización de las fantasías de cada una, su propio deseo se complejiza. En el deseo de ellas termina por leer el suyo, que ninguna logra satisfacer completamente. Es en la figura de Helena en donde proyecta la completud.

Helena deviene esa instancia que es la fantasía, pura potencia cuyo límite de encuadre es el deseo del que la sueña. No hay otro límite allí, nadie con quien confrontar. En la realización del acto amoroso podría decirse que se da a lugar una inevitable negociación de los deseos. Mientras que en la fantasía amorosa se despliega

en forma perfectible todo el deseo de uno sin la reducción del goce propio que significa la satisfacción del deseo del otro. (29)

Hacia el final de la lectura de su diario Fernández refiere sobre su amada muerta:

“¿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 Realidad. Lo que ellos llaman así es sólo una máscara oscura tras la cual asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo.” (30)

Caída la máscara de la fantasía para José Fernández, un misterio no resuelto es todo lo que queda por respuesta a esa incógnita que subyace a la novela de Silva: qué creencia será fundamento suficiente para justificar la existencia humana en tiempos en que las exigencias se multiplican por la imposición cultural, que supone para Latinoamérica a fines del siglo XIX, la modernización europea y todas sus novedades.

Conclusión

Más arriba se intentó una aproximación a la dialéctica, a la complejidad y contradicción, que se establecen entre distintos elementos que componen la dinámica interior del modernismo latinoamericano, y de cómo unos se imbrican en otros.

Así como la meditación existencial con su cuestionamiento sobre el ser se inscribe en un sistema de creencias, que implica en el personaje Fernández fuertes interrogantes sobre la posibilidad espiritual, y también recurrentes exploraciones de la potencialidad erótica en la constitución del ser, hay que contemplar que *De Sobremesa* es también la estetización de una encrucijada. Ella es continente del cruce que pudo nacer en la conciencia de la que participaban los autores modernistas latinoamericanos en torno a la idea de dualidad del ser y la sensación de ser varios los habitantes del alma y, también, en su despliegue temático la representación de las tensiones de toda una época que

cobijaba, a un tiempo, las inclinaciones harto contradictorias -también expuestas en la obra de Darío-, causadas por la divergencia irreconciliable que supone una lógica en la que ceder a la tentación es destruirse y negarse a ella es vivir en la obsesión del espejismo que sugiere.

José Asunción Silva ha dejado en su novela mucho más que la representación estética del lujo y de la muerte. Con *De Sobremesa* legó, mucho más que un recorrido fundamental para comprender la cultura y el artista modernos en el contexto de la sociedad latinoamericana, uno de los más fecundos y ricos legados que la literatura puede dar: el voluptuoso (31) enunciado de un misterio.

Notas

1. Goodman, Nelson (1992:249).
2. Silva, J. A. (1992:57) *De Sobremesa*, Argentina, Losada.
3. García Prada, C. (1956:20).
4. Op.Cit., pp.183-187, el protagonista de la novela da cuenta de un doble linaje al que pertenece, por un lado la familia paterna culta educada en España en el ascetismo y la vida religiosa, y por el otro, la familia materna nativa del país americano de natural fiereza y salvajes atributos. Así como su origen, son también de naturaleza antinómica la realidad social, política y económica de su tierra natal respecto de las experiencias personales y culturales que vivencia en su estadía europea durante la juventud.
5. Schulman, I. A. y González, M. P. (1969:51,53).
6. Ya Estevan Echeverría, entre los románticos, lo señalaba cuando afirmaba en su *Primera lectura* en el Salón Literario: “Todo el saber e ilustración que poseemos no nos pertenece; es un fondo si se quiere, pero no constituye una riqueza real, adquirida con el sudor de nuestro rostro, sino debida a la generosidad extranjera, [y perfilaba así un programa que prefigura la escisión de los intelectuales finiseculares]: Tendremos

siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones y el otro en las entrañas de nuestra tierra”.

7. Gullón, R. (1980:89).

8. Silva, J. A. (1992:56).

9. La idea de *letrado artificial* se vincula con la diferenciación que los mismos autores modernistas hacían respecto de los letrados que sí reconocían su origen. La distinción la hace Sonia Mattalía (1998:32-33) cuando analiza junto al desarrollo de esta tensión identitaria en los autores modernistas, el problema que los asiste: nacionalizar la cultura incluyendo o no el componente bárbaro americano (el norteamericano y el latinoamericano).

10. Cfr. Sontag, S. (1961:372).

11. Eduardo Grüner opone la noción de *sujeto fracturado* a las concepciones de *sujeto cartesiano* de la Modernidad y de *sujeto escindido* de la Pos-modernidad, en su análisis crítico sobre la modernidad periférica en América Latina (2007:94-96).

12. Paz, O. (1974:115-141).

13. Silva, J. A. (1992: 194-195).

14. Ortega y Gasset (1966: 219-220).

15. Jiménez, J. O. y Morales, C. J. (1998:27).

16. Silva, J. A. (1992:247-250). Este párrafo agrupa, sólo en parte, la extensa exposición sobre la filosofía nietzscheana que realiza José Fernández en la novela, en la que argumenta sobre las principales ideas de Nietzsche: la Muerte de Dios, la Voluntad de Poder, y la creación del Superhombre.

17. Silva, J. A. (1992: 280).

18. Gutiérrez Girardot, R. (1983:82).

19. Jiménez, J. O. y Morales, C. J. (1998:17).

20. José Fernández aclara que se trata de experimentar la naturaleza de un modo *poco* natural: “La naturaleza, ¡pero la naturaleza contemplada así, sin que una voz humana interrumpa el diálogo que con el alma pensativa que la escucha entabla ella, con las voces de sus aguas, de sus follajes, de sus vientos, con la eterna poesía de las luces y de las sombras! Cuando aislado de todo vínculo humano, la oigo y la siento, me pierdo en ella como en una *nirvana* divina.” Silva, J. A. (1992:111).

21. Silva, J. A. (1992: 97-99).

22. Parte de la crítica literaria, al estudiar *De Sobremesa*, evaluó como ingenuo el episodio místico que Fernández describe en su diario (Camacho Guizado, 1977: XLV). Tal vez sea posible aproximarse a otra lectura, si se tiene en cuenta esa “ética del artificio” que supo cocebir el decadentismo con Huysmans y el esteticismo con Wilde, autores frecuentados tanto por Silva como por su alter ego en la novela. La *mistificación* debe ser entendida aquí, con el sentido que le da a este término Carlos Iglesias: como un “abuso de credulidad ajena” que se caracterizó por el ejercicio artístico de aparentar seriedad asumiendo un tono grave en cuestiones, que en su misma enunciación, se burlan de los poderes y su uso de saberes y valores. (Iglesias, 2007: 19-20).

23. Desde esta perspectiva, esta misión sólo puede cumplirse a través de la reconstrucción de un milenario recorrido que se inicia con el persa Zaratustra y con Hermes Trismegisto, el mítico sabio egipcio, continúa con Orfeo y Pitágoras, llega hasta Platón, y confluye finalmente con la religión judeocristiana y el misticismo neoplatónico del Pseudo-Dionisio.

24. Silva, J. A. (1992:243).

25. Véase, para la ampliación de estas formulaciones, en el Capítulo III: “La guardarropía histórica de la sociedad burguesa” (Rama, 1985: 99-103) el tratamiento que realizó el autor sobre el tema del erotismo, en la literatura latinoamericana modernista.

26. Gullón, R. (1990:86-88).

27. Silva, J. A. (1992: 170-171).

28. Bataille dice que “el erotismo es uno de los aspectos de la vida *interior* del hombre. No debe engañarnos el hecho de que busque incesantemente un objeto de deseo en el *exterior*. Pues si ese objeto existe como tal, es en la medida en que responde a la *interioridad* del deseo” (2004: 341).

29. Esta satisfacción del deseo del otro supone una donación, mientras que en la fantasía, ese acto de donación no acontece.

30. Silva, J. A. (1992:310).

31. La sugestión que genera en la obra de Silva la constante presencia de la palabra voluptuosidad, debe entenderse dentro de la noción nietzscheana del término, en relación con su conceptualización: “Voluptuosidad: para todos los despreciadores del cuerpo vestidos con cilicios es su aguijón y estaca, y, entre todos los transmudanos, algo maldecido como <mundo>(…): pues ella se burla y se mofa de todos los maestros de la confusión y del error”; y “voluptuosidad: para los corazones libres, algo inocente y libre, la felicidad del jardín terrenal, el desborde de gratitud de todo futuro al ahora” (Nietzsche, 1981:264).

Bibliografía

Bataille, G. (1979): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets editores.

Bozal, V. (ed) (2002): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, La balsa de la medusa.

Camacho Guizado, E. (1977): “Prólogo” a la edición de *Obra Completa* de José. A. Silva, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, p. XIX.

Castillo, H. (1968), Madrid, Gredos.

García Prada, C. (1956): *Poetas modernistas hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánicas.

Gispert, C. (ed) (s/f): *Atlas Universal de Filosofía*, Barcelona, Océano.

Goodman, N. (1992): *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1978.

Gullón, R. (1980): *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama.

Gullón, R. (1990): *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Alianza Universidad.

Gutierrez Girardot, R. (1983): *Modernismo*, Barcelona, Montesinos.

Grüner, E. (2007): “El “lado oscuro” de la modernidad. Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en la clave crítica”, en *Pensamiento en los confines*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, M. (1954): *Breve Historia del Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica.

Iglesias, C. (2007): *Antología del decadentismo*, Argentina, Caja Negra.

Jiménez, J. O. y Morales, C. J. (1998): “Introducción general” en, *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial.

Jitrik, N. (1978): *Las contradicciones del modernismo*, México, El colegio de México.

Laplantine, F. y Nouss, A. (2007): *Mestizajes*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.

Litvak, L. (1975): *El Modernismo*, Madrid, Taurus.

Mattalía, S. (1998): *Miradas al fin de siglo: Lecturas modernistas*, Valencia, Universitat de València.

Nietzsche, F. (1981): *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial.

Orjuela, H. (1996): *Obra Completa / José Asunción Silva*; edición crítica, Madrid, Edición del Centenario, ALLCA XX, III, Título IV. Serie: Colección Archivos.

Ortega y Gasset, J. (1966): *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente.

Paz, O. (1974): "Traducción y metáfora", en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

Rama, A. (1985): *Las máscaras democráticas del modernismo*, Uruguay, Fundación Ángel Rama.

Requena, J. (1997): "Teoría del Modernismo Literario en «Un Poema» de José A. Silva", en *Revista Club Semiótico E.T.C.*, Argentina, Ediciones Club Semiótico.

Ródenas de Moya, D. (1998): *Los espejos del novelista*, Barcelona, Península.

Schulman, I. y González, M. (1969): *Martí, Darío y el modernismo*, Madrid, Gredos.

Silva, J. A. (1992): *De Sobremesa*, Argentina, Losada

Sontag, S. (1961): "Notas sobre el camp", en *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.

Toro, F. (2002): *Intersecciones II, Ensayos sobre cultura y literatura en la condición postmoderna y postcolonial*, Argentina, Galerna.

Para citar este artículo:

Pollo, Andrea (12-10-2009). DE SOBREMESA, LA NECESIDAD DE LA CREENCIA PARA LA DEFINICIÓN DEL SER.

HOLOGRAMÁTICA - Facultad de Ciencias Sociales UNLZ, Número 11, V3, pp.45-65

ISSN 1668-5024

URL del Documento : <http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=1177>