



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



"Y ERAN UNA SOLA SOMBRA LARGA"

(EL IMAGINARIO FEMENINO EN JOSÉ ASUNCIÓN SILVA)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :
RAFAEL YAXAL SÁNCHEZ VEGA



DIRECTOR DE TESIS: DR. IGNACIO DÍAZ RUIZ.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta tesis se elaboró gracias a la beca otorgada por el PAPIIT de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGPA), en el marco del proyecto no. IN-400501: "El modernismo latinoamericano: testimonios y poética de una generación".

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

*A Rocío y Rafael, mis padres,
siempre presentes amorosamente.*

*A Nicté, mi hermana, de quien ni los años ni la
distancia me separará.*

*A Eva, mi abuelita, la más dulce
en mi memoria.*

*Al Doctor Ignacio Díaz Ruiz,
por su confianza y su saber compartido.*

*A la Maestra Yolanda Bache Cortés,
por los consejos y el entusiasmo.*

*A los amigos, que pacientemente
alentaron este trabajo.*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México,
de la que siempre estaré orgulloso.*

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formato electrónico e impresa el
contenido de mi trabajo intelectual.

NOMBRE: Rafael Yaxal

Sánchez Vega

FECHA: 15/6/04

FIRMA: Rafael Yaxal

Contenido

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1	
JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, UN ACERCAMIENTO A SU VIDA Y OBRA	
La vida de un <i>dandy</i> bogotano	10
La poética de un raro	21
<i>De sobremesa</i> : historia y recepción de un naufragio	28
Notas al capítulo 1	36
CAPÍTULO 2	
ENUNCIAR UN GÉNERO	
La prosa del modernismo	38
La prosa narrativa y el caso de <i>De sobremesa</i>	49
Notas al capítulo 2	57
CAPÍTULO 3	
LA MUJER EN LA CULTURA DECIMONÓNICA: DE LA REALIDAD A LA FICCIÓN	
Una realidad de <i>fin de siècle</i>	59
El reflejo de la <i>femme fatale</i>	71
La <i>femme fragile</i> y el Prerrafaelismo	81
Las sombras femeninas en José Asunción Silva	90
Notas al capítulo 3	108

CAPÍTULO 4

UT PICTURA POESIS: HELENA Y EL CAMINO AL IDEAL

José Fernández, un don juan contradictorio	111
Nuestra Señora del Perpetuo Deseo, santa patrona del <i>fin de siècle</i>	120
Helena y el ideal inasible	132
Notas al capítulo 4	157

CAPÍTULO 5

EL DESENCANTO DE LO BELLO

El abrazo de las bellas fatales	160
La bellas americanas	186
Notas al capítulo 5	199

CONCLUSIONES	202
--------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	206
--------------	-----

Introducción

Escasas son las antologías e historias literarias de Hispanoamérica que no mencionen a José Asunción Silva, poeta modernista que inundó la noche con perfumes, murmullos y músicas de alas. Aun el más fortuito lector de poesía podría recordar aquellos versos del vate colombiano en los que la imagen muda y pálida de una mujer sin nombre es finalmente sublimada en las sombras. Dicha representación femenina es sin duda la más característica de la obra de Silva, pero no es la única. Entre las menos conocidas se encuentran los personajes femeninos que el poeta enmarcó en las páginas de su única novela. El estudio al que anteceden estas páginas se detiene precisamente en las mujeres presentes en ese solitario ejercicio novelístico que es *De sobremesa*.

En un prólogo poco conocido de Gabriel García Márquez a la novela de Silva, el autor de *Cien años de soledad* titula uno de los apartados de su prefacio: "Todos los caminos conducen a Helena". Ciertamente, con la lectura de *De sobremesa* uno advierte la diversidad de caminos por los cuales se puede acceder no sólo al reconocimiento de un personaje, sino al de toda una época, la llamada época de *fin de siècle*. Pero no adelantemos pasos y vayamos por partes. Todo camino hacia Helena, misteriosa heroína de *De sobremesa*, no puede tener otro origen que no sea la lectura de la novela de Asunción Silva. Sólo hasta entonces

surge la interrogante que anima el deseo de emprender el viaje: ¿quién es Helena? En mi caso, el interés no recayó únicamente en la principal caracterización femenina de la novela. Detrás de ella aparecen otras imágenes y nombres de mujeres —como el de María Bashkirtseff, Lelia Orloff y Nini Roussett, entre otros— que de igual forma estimularon mi deseo por saber quiénes eran, qué representaban, qué había detrás de ellas, cómo estaban delineadas, cuál era su función en la novela. Al respecto, la primera vez que lei la novela llamó mi atención la disposición de los retratos femeninos que aparecían en ella en dos grupos claramente antagónicos. Una segunda lectura no sólo me confirmó lo anterior, también reveló que, a pesar de haber un juego de oposiciones entre las caracterizaciones femeninas, dichas imágenes tenían ciertas coincidencias. Entre ellas, la más inquietante sugería la presencia de una concepción de la Belleza igualmente contradictoria.

Con lo anterior como horizonte a descubrir, inicié el camino hacia las mujeres de *De sobremesa*. El primer capítulo de este trabajo traza como punto elegido para iniciar la travesía la propia vida y obra del autor. Si de alguna forma se puede calificar la biografía de Silva es sin duda de apasionada y trágica a la vez. Su origen acomodado, el viaje que realizó a Europa, la muerte de su padre y de su hermana Elvira, su efímero cargo diplomático, el naufragio al que sobrevivió y finalmente la ruina que lo llevó al suicidio han dado materia suficiente para tejer un velo de misterio sobre la vida del poeta que, por momentos, la hace parecer más una leyenda. Su obra no ha dado menos de que hablar; sin embargo, no toda ha sido sopesada de igual manera. Los ríos de tinta han preferido abrirse

paso por los terrenos de su poesía dejando los campos de su prosa prácticamente áridos. Es verdad que la obra poética del colombiano alcanzó las mayores cumbres, pero ello no implica una menor valía de la breve obra en prosa que legó a la literatura en lengua castellana. Ejemplo de dicha indiferencia es sin duda *De sobremesa*, que permaneció en el olvido por largo tiempo. Veinticinco años transcurrieron entre la conclusión del manuscrito por parte del autor y su íntegra publicación —hecho que no atestiguó Silva, pues se quitó la vida poco tiempo después de terminar el texto—. Desfasada completamente de su época, *De sobremesa* poco pudo hacer frente a los nuevos gustos de los lectores. Sólo unas cuantas miradas atendieron con cierto interés la aparición de aquella curiosidad modernista y, de ahí en adelante, la novela de Asunción Silva fue prácticamente ignorada.

Fue hasta la década de 1960 que algunos estudiosos, como Bernardo Gicovate y en especial Juan Loveluck con su artículo "*De sobremesa*, novela desconocida del Modernismo", colocaron la novela del colombiano en el interés de la crítica. Los años siguientes experimentaron un auge en los estudios relacionados con la obra de Silva —resultado de ello son las ediciones críticas que de su obra completa se han elaborado— y desde entonces *De sobremesa* se ha consolidado como uno de los textos más representativos de las letras hispanoamericanas de fin de siglo.

Lo sucedido con *De sobremesa* no fue privativo de la obra prosística del escritor colombiano. Gran parte de la prosa modernista fue igualmente soslayada. Afortunadamente, poco acertado es ya en nuestros días calificar a los modernistas

como una generación exclusiva de poetas. Si bien el modernismo, primer "boom" de la literatura latinoamericana, consolidó en la poesía sus mejores alcances, la crónica, el cuento, el ensayo, el poema en prosa y la novela no fueron ajenos a sus deseos renovadores. El segundo capítulo de este trabajo se detiene precisamente en un breve panorama de la prosa del modernismo, dando especial énfasis a la prosa narrativa. ¿Se puede hablar de novela modernista? Y si así es, ¿cuáles son sus características? El caso de *De sobremesa* es muy ilustrativo en ese aspecto, ya que ha llevado a los críticos a referirse a ella más como una novela de fin de siglo que como una novela modernista.

Es interesante observar que ante la heterogeneidad formal y estilística de la novela del periodo modernista los estudiosos han optado por clasificarla con base en lo que enuncia. En cuanto a *De sobremesa*, más allá del plano meramente narrativo, la novela es una verdadera enunciación de su tiempo, el llamado periodo de *fin de siècle*. Sumergirse en sus páginas demanda la comprensión de esa época de crisis del ocaso decimonónico. Sólo así, la lectura de la novela se enriquece, ya que sobrepasa lo anecdótico y se enfrenta a la serie de códigos, referencias, símbolos y marcas propios de aquellos años en los que reinó el *spleen*. Entre esas marcas de *fin de siècle* surgen los rostros femeninos de *De sobremesa*.

Tomando en cuenta lo anterior y como una antesala a la galería de imágenes femeninas presentes en la novela de Asunción Silva, el tercer apartado de este trabajo se ocupa de la mujer en la cultura decimonónica. En un breve esbozo se contrastan la realidad de la mujer del siglo XIX y los dos principales

arquetipos surgidos de la poetización masculina de la mujer: la *femme fragile* y la *femme fatale*. A pesar de que ambos modelos tienen antecedentes que se remontan más allá de las fronteras decimonónicas, fue el periodo de *fin de siècle* el que finalmente fijó sus características. Es imposible no advertir que detrás de estos ejercicios de invención de la imagen de la mujer hay ciertos juicios de valor que obedecen al discurso masculino —ya sea en boca de un revolucionario, un filósofo o un poeta— siempre hegemónico en nuestra cultura.

Finalmente, los dos últimos capítulos de este estudio se detienen en las representaciones femeninas presentes en *De sobremesa*. Dichas imágenes no han escapado al interés de los estudiosos de la obra de Silva por encontrarles lazos que las unan con otros referentes literarios o biográficos del escritor colombiano. Ése ha sido el camino más transitado por el cual la crítica confrontó por mucho tiempo no sólo a los personajes de la novela —incluyendo al protagonista masculino, José Fernández, generalmente asociado con el propio Asunción Silva—, sino a todo el texto. Sin pasar por alto esa vereda tan concurrida, el camino que el presente trabajo ha preferido recorrer ha sido con la intención de reconocer en los rostros femeninos de *De sobremesa* las marcas de fin de siglo contenidas en los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile*. De esa manera, la poetización de la mujer en la novela de Silva adquiere mayor sentido aclarando las interrogantes planteadas al inicio de estas páginas y esperando mostrar que, a la luz de las respuestas, las mujeres de *De sobremesa* proyectan una sola sombra larga.

Capítulo 1

José Asunción Silva, un acercamiento a su vida y obra

*Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mi se arraiga y nace,
el mal del siglo...el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi.*

José Asunción Silva, "El mal del siglo"

LA VIDA DE UN DANDY BOGOTANO

Hacia 1886, después de una estancia de un año en Europa, un joven colombiano pisaba nuevamente el suelo de Bogotá. Hombre de gustos refinados —exquisitos y extravagantes para sus contemporáneos—, contaba con tan sólo veintiún años cuando emprendió un viaje a París con el propósito de afianzar algunas relaciones comerciales que la *Casa Comercial de R. Silva e Hijo* tenía en Europa. Atrás habían quedado los excéntricos bulevares, las tardes bohemias en algún café de los Campos Eliseos, las conferencias en la Academia francesa y el recuerdo de la multitudinaria despedida que el pueblo francés brindó a Víctor Hugo. Aquel *dandy* colombiano volvía a ser testigo de los exóticos paisajes de su tierra natal: selvas, altos valles rodeados por el baluarte andino, gigantescas mesetas y llanuras, caudalosos ríos por donde el cacao y el café transitaban con rumbo a la costa,

para después enlazar su camino a tierras europeas, y poblaciones perdidas en la inmensidad del territorio donde el lastre colonial aún resonaba en la vida diaria de sus habitantes. ¡Cuántas diferencias observaba aquel joven entre la *rue de Rome*, donde Mallarmé encabezaba sus conocidos "martes", y los maltrechos caminos colombianos por donde circulaban las mercancías, incluso uno que otro piano, a lomo de mula o de cargadores!

Pero no sólo esa Colombia exótica y llena de contrastes le daba la bienvenida, también una Colombia con una vida pública consumida por las pugnas entre facciones se presentaba al recién llegado. Los años de la lucha independentista ya habían quedado atrás, pero le siguieron —y continuarían por mucho tiempo más— las rencillas internas y guerras civiles que constantemente proclamaban nuevos órdenes y proyectos de nación, como prueba de ello están las diez constituciones que tuvo Colombia a lo largo de todo el siglo XIX. Tan sólo un año antes, en 1885, durante su estancia en París, aquel joven bogotano había seguido con mucho interés, por medio de periódicos y de la *Revue Sudaméricaine*, el desarrollo de la guerra civil que se libraba en su nación. En una carta dirigida a un amigo suyo en octubre de 1885 se expresaría: "De Bogotá mis cartas llegan sólo hasta el 16 de julio, y felizmente todas las noticias me consuelan y me tranquilizan. Con posterioridad llegaron noticias de varias muertes verdaderamente penosas".¹ Veinte años atrás, su familia había sido víctima de la violencia desatada que se había convertido en instrumento de reivindicaciones políticas y sociales y, en el peor de los casos, del bandidaje y la anarquía. Su

abuelo, José Asunción Silva y Fortoul, había sido asesinado en su propia hacienda de Hatogrande por un grupo de bandoleros.

De su abuelo no sólo heredaría el nombre, José Asunción, ni tampoco el oficio de comerciante de mercancías finas. Lo que más tenía en común el joven José Asunción Silva con su abuelo era el gusto por lo exótico. Tiempo atrás ya alguien había señalado en el viejo Silva y Fortoul, dueño de un cierto amor fervoroso por la muerte, una fama de exótico y extravagante. Esa misma reputación perseguiría durante toda su vida al nieto, quien, a su llegada de París, sería descrito por Camilo de Brigard como:

un 'joven badulaque' al que su padre ha enviado «al exterior para que seleccione casimires y diagonales y ha malgastado allí el tiempo, llenándose la cabeza de exóticas ideas. En vez de valioso cargamento de mercancías, ha importado al país una colección de libros de autores desconocidos o dudosos. Para escándalo de sus familiares y allegados, ha abandonado las tradicionales prácticas religiosas y anda exponiéndose a las teorías heréticas de Spinoza, de Fichte o Schopenhauer. Los negocios caminan manga por hombro y en vez de llevar una vida modesta y recatada, de acuerdo con sus posibilidades, fuma cigarrillos turcos, usa zapatos ingleses y reemplaza el santaferreño chocolate, por el entonces exótico té».²

José Asunción Salustiano Facundo Silva Gómez nació en Bogotá el 26 de noviembre de 1864. Creció en el seno de una familia acomodada. Su padre, Ricardo Silva Frade, era un comerciante respetado que tenía la reputación de ser muy hábil en los negocios, y su madre, Vicenta Gómez Diago, fue una muy apreciada dama de la sociedad bogotana. Tuvo cinco hermanos: Alfonso, Inés, Guillermo, Elvira y Julia, de los cuales los tres primeros murieron a muy temprana edad.

Desde su infancia, José Asunción Silva comenzó a mostrar ese carácter de "raro" que le provocaría en el futuro polémicas y críticas:

Era retraído, algo tímido y su altivez y finos modales le granjearon la antipatía de algunos condiscípulos que lo apodaron "José Presunción". Desde edad muy temprana es evidente en Silva su incapacidad de amoldarse al modelo social y la dificultad para ser aceptado por las gentes con las cuales no tenía afinidad.³

Fue un niño con una seriedad precoz que muy pocas veces convivía con los de su edad. Esa actitud le costó varios apodos: "el niño bonito", "José Presunción", y ya en la madurez: "el casto José", "la casta Susana" y "Silva Pendolphi". Desde sus años de infancia, José Asunción mostró gran interés por las letras. Sus primeras lecturas fueron los cuentos de Hans Christian Andersen, Charles Perrault y los hermanos Grimm. Asimismo, la casa de los Silva fue punto de reunión de periodistas, poetas y escritores, todos ellos pertenecientes al grupo literario "El Mosaico" —entre los que destacaban: Jorge Isaacs, Eugenio Díaz, Diego Fallón, Ricardo Carrasquilla, José María Vergara y Vergara y José Manuel Marroquín—, del que también formaba parte don Ricardo Silva, quien era conocido por sus retratos costumbristas.

Esa joven afición a las letras del niño Asunción Silva —que nunca sería vista con buenos ojos por su madre— daría su primer fruto en 1875, cuando contaba con tan sólo diez años de edad, con el poema titulado "Primera Comuni3n". Realizó sus primeros estudios en los colegios dirigidos por Ricardo Carrasquilla y Luis María Cuervo, y se asomó por primera vez al francés en el

colegio Liceo de la Infancia —regido por Tomás Escobar— sin saber que unos años después tendría la oportunidad de conocer tierras galas.

Si bien esos años de infancia transcurrieron para José Asunción Silva en un completo desahogo, no fue así para el resto del país. Nombrada en 1861 como Estados Unidos de Colombia, la nación sudamericana iniciaría en 1863 —con la Constitución de Río Negro— dos décadas de régimen ultraliberal que en su historia se conocerían como la era del Olimpo Radical. Hubo grandes avances en el terreno del desarrollo material. Se inició la era de los ferrocarriles, se estableció el telégrafo eléctrico, nuevas escuelas se crearon, la Universidad Nacional volvió a abrir sus puertas y se fundó el primer banco comercial. Bogotá sería llamada entonces la "Atenas Sudamericana". A pesar de haber sido una época de bonanza intelectual y material, los grupos opositores al gobierno nunca cejaron en su intento por derrocar al régimen. Las políticas económicas librecambistas, la atmósfera anticlerical y el exacerbado federalismo en el que se amparaban grupos regionales, que mantenían un control casi autónomo de ciertas regiones, fueron algunas de las detonantes del disgusto conservador.

Las disputas entre liberales y conservadores llevaron la tónica durante todo el siglo XIX y parte del XX. La guerra de 1876 costó al país diez mil vidas y fue tan sólo el preámbulo de lo que pronto se avecinaria. En 1880, Rafael Núñez asumiría la presidencia de la nación. Perteneciente al ala moderada del partido liberal, Núñez comenzó una serie de reformas —entre ellas el cese del librecambismo y la imposición de fuertes tarifas aduaneras— que causaron molestia a los sectores

ultraliberales, quienes consideraban que con ellas se beneficiaba el partido conservador. Después de asegurar un segundo periodo presidencial, Núñez, quien era conocido como *El Restaurador*, tuvo que hacer frente a un levantamiento liberal que llevó a la guerra civil de 1885 y que duraría diez meses. Una vez sofocada la revolución, Núñez desconoció la Constitución de 1863 y convocó a un Consejo Nacional de Delegatarios que sancionó una nueva Carta Magna en 1886, creando así la República de Colombia e iniciando el periodo llamado de la Regeneración.

Sería pues a esa nueva República de Colombia a la que arribaría José Asunción Silva en 1886. Ese mismo año, una década después de haber escrito su primer poema, ocho composiciones suyas saldrían a la luz en la antología de poesía colombiana *La lira nueva*, compilada por José María Rivas Groot, antiguo condiscípulo suyo en el Liceo de la Infancia. Desgraciadamente el negocio de los Silva atravesaba por una muy difícil situación y José Asunción se vio obligado a alternar su actividad literaria con la comercial. En junio de 1887 muere don Ricardo Silva, dejando su negocio casi en bancarrota. El joven Silva tuvo entonces que afrontar la responsabilidad de sostener a la familia, como lo menciona en su carta dirigida al Doctor Uribe Ángel:

Ud. comprende que, después del abatimiento de los primeros días yo he tenido una reacción, toda de actividad. Me quedan deberes graves que llenar y me he puesto a la obra con todas mis fuerzas. Si es amargo perder a un padre y a un padre como Él, ¿qué puede en cambio haber mejor que la idea de asumir su modo de ser, sus aspiraciones; que la idea de seguir su camino y de llenar su vacío en la familia, por lo menos hasta donde sea posible? ("Correspondencia", Oc, 670)

José asumió todas las deudas contraídas por la *Casa Comercial de R. Silva e Hijo*, de la que su padre lo había hecho socio en 1884 y la cual anunciaba:

Surtidos franceses, renovado mensualmente
Ventas al contado-Precios módicos
Papel de colgadura
Paños finos
Ropa blanca y calzado para señora
Telas de lana. Objetos para regalos
PIANOS⁴

Mucho se ha discutido sobre el modo en que José Asunción dirigió el negocio de la familia. Incapacidad en los negocios, falta de visión para emprender nuevas estrategias de venta y desconfianza de los inversionistas y banqueros en el joven poeta son algunas de las razones que se dieron para el fracaso de Silva. Lo cierto es que se conjugaron toda una serie de factores que provocaron la zozobra de la casa comercial. La guerra del 85 había provocado una grave crisis económica y por todo el país circulaba un excedente de papel moneda que rápidamente se devaluaba. Ello no beneficiaba a los comerciantes, quienes estaban obligados, en la mayoría de los casos, a pagar sus deudas en moneda extranjera. Ese fue el caso de don Ricardo Silva, quien al morir había dejado las cuentas del negocio en números rojos. A lo anterior se sumó la personalidad del joven Silva, quien acostumbraba darse ciertos lujos que mantenían en vilo su propia solvencia económica: buenos trajes y calzado, té directamente importado de Europa e incluso mantenía un depósito *garçoniere* lujosamente decorado en el que seguramente pasaba horas recordando los días que vivió en París.

A pesar de las dificultades económicas, su actividad literaria no mermó. Colaboró con poemas, traducciones y artículos de crítica en publicaciones como *La Revista Gris*, *Papel Periódico Ilustrado*, *El Telegrama del Domingo*, *Revista Literaria* y *El Herald*. En una carta dirigida a Rufino J. Cuervo, así se refería José Asunción a la doble actividad que realizaba:

A mí mismo me da risa, cuando, cogido por alguien y obligado, paso de las liquidaciones de facturas, la venta diaria y los cálculos de intereses, a descansar un minuto en las cosas de arte, cómo en lugar más alto, donde hay aire más puro y se respira mejor, de ver la pluma acostumbrada a hacer números meterse en honduras, y borrajear «Críticas ligeras» o prólogos como el de hoy. ("Correspondencia", Oc, 671)

Pero la difícil situación económica de Silva no fue lo única desgracia que tuvo que llevar a cuestras. En enero de 1891 muere Elvira Silva, hermana predilecta del poeta. La pérdida de Elvira fue un golpe muy duro para José Asunción. Así lo expresaría en correspondencia dirigida a don Eduardo Villa Ricaurte:

Murió; mi vida queda apenas alumbrada por otras luces y no volverá a tener nunca la claridad triunfal de mediodía con que ella la iluminaba [...]. Hoy comprendo que el tiempo no borrará de mí jamás su recuerdo aun cuando viviera cien años, pero que al pasar irá suavizando lo que en los primeros momentos fue un dolor tan agudo como esos dolores físicos que al prolongarse producen un vértigo en que se pierde el sentido. ("Correspondencia", Oc, 676)

Sería en la quinta Chantilly, lugar de descanso de la familia situada en el distrito bogotano de Chapinero, donde José Asunción, mientras guardaba los días de luto por Elvira, encontraría el escenario para el más famoso de sus poemas: "Una noche", que después sería conocido como el "Nocturno III".

La insostenible situación financiera de los Silva llegó a su culminación en abril de 1893, mes en el que José Asunción pidió la declaración oficial de quiebra. Detrás de ella había cincuenta y dos ejecuciones judiciales de prestamistas y fiadores que exigían el pago de las deudas. El joven poeta tuvo que dar en calidad de pago muchas de sus pertenencias, si no es que la mayoría, de entre las que destacaban:

Entre los libros, por ejemplo, se hallaban enumerados, un ejemplar del *Ismaelillo*, de pasta de marroquí blanco con esquinas de oro, seguido de la anotación "regalo de José Martí"; un ejemplar de *Saulo*, pasta de cuero de Rusia con esquina de plata, regalo de Jorge Isaacs; un ejemplar de *À rebours*, pasta marroquí rojo, regalo de S. Mallarmé; veintiocho dibujos de Gustavo Moreau, regalo del mismo; la primera edición de las *Flores del mal*, de Baudelaire, regalo de Gustavo Flaubert, y gran número de muebles, cuadros, tapices y porcelanas, que habían sido adquiridos por él en sus viajes por el Viejo Continente.⁵

La vida de José daría un vuelco cuando en mayo de 1894 es nombrado, con intercesión de su madre, secretario de la Legación colombiana en Caracas. Antes de tomar posesión de su puesto en la capital venezolana, Silva hizo una escala en Cartagena donde daría a conocer aquel poema escrito tres años atrás en la quinta Chantilly: el "Nocturno III". A petición de Carlos Gastelbondo, pariente político del presidente Núñez, Silva accedió a publicar su "Nocturno" en una casi desconocida revista de Cartagena llamada *La Lectura para Todos*. Lo que no sabía el joven bogotano es que aquella composición, que saldría a la luz en agosto de ese año, se convertiría en uno de los poemas más representativos de la historia literaria hispanoamericana.

En Cartagena, Silva se entrevistó con el entonces presidente titular Rafael Núñez —a partir de 1892 Miguel Antonio Caro llevaba las riendas del país— y desde esa ciudad colombiana relataría, en carta a su madre y hermana, la fama literaria de la que ya gozaba:

Enrique Romás, el hermano de doña Sola [Soledad Román, esposa de Rafael Núñez], Gobernador del Departamento, me ha resultado amigo íntimo, habla de ustedes como si hubiera vivido en casa. Es uno de los entusiastas de mi literatura. No se rían ni lo tomen a vanidad si les cuento que él y diez o doce más me han dicho de memoria «Las dos mesas», «Suspiros», «La serenata», «Azahares», en fin, todo lo que he publicado. Los versos a Rubén Darío los dicen veinte o treinta. «Rítmica reina lírica» forma parte del saludo que me hace cada persona a quien me presentan. Yo me río de la fama literaria, pero, francamente, no deja de ser cómodo que lo conozcan a uno de nombre y que le traten con las consideraciones con que me tratan. ("Correspondencia", Oc, 684)

Ya en tierras venezolanas, el poeta trabajó relaciones no sólo con grupos políticos, también se allegó a los grupos de las revistas *Cosmópolis* y *El Cojo Ilustrado*. Silva rápidamente fraternizó con los escritores y poetas venezolanos que veían en él a un hermano de espíritu. Colaboró en las publicaciones venezolanas con poemas, artículos de crítica y un artículo homenaje a Rafael Núñez —muerto el 18 de septiembre de 1894— que se publicó en *El Cojo Ilustrado*. Pero José Asunción no pudo encontrar la tan ansiada paz en Venezuela, ya que seguía recibiendo noticias de la difícil situación por la que atravesaba su país. Ante tal situación, el joven poeta comenzó a planear, si su puesto en la Legación no prosperaba, emigrar a Argentina para probar su suerte. En 1895, grupos de liberales colombianos encabezaron desde Venezuela una revuelta contra el gobierno de Miguel Antonio Caro. El nuevo brote de violencia preocupó a Asunción Silva

quien, después de pedir una licencia en la Legación, se embarcó con destino a Colombia preocupado por las vidas de su madre y su hermana Julia. Aquel regreso a su tierra natal sería fatal para el poeta, ya que el *Amérique*, vapor en el que viajaba, encalló frente a costas colombianas. En el incidente, Silva perdió gran parte de sus escritos, entre los que se encontraban: *Las almas muertas*, los *Cuentos negros* y *Los poemas de la carne*. Después de tres días de incertidumbre —que compartió con Enrique Gómez Carrillo, quien se dirigía a Guatemala—, José fue rescatado y decidió volver a Caracas, pero su puesto en la Legación sólo duraría hasta abril de 1895.

De nuevo en Colombia, el joven escritor comenzó a organizar una fábrica de baldosines que desde su estancia en Venezuela venía planeando. Consiguió la patente de fabricación y se hizo de algunos accionistas para su nueva empresa pero, a pesar de su entusiasmo, que lo había llevado inclusive a rechazar el puesto de Cónsul general en Guatemala, la fábrica nunca llegó a producir. Silva se encontraba nuevamente endeudado y con pocas expectativas de salir adelante. Todo terminó para el poeta colombiano la noche del 23 de mayo de 1896. Después de haber sido el anfitrión de una velada en su casa, el autor del "Nocturno" decidió terminar con su vida disparándose en el corazón.

LA POÉTICA DE UN RARO

Mucha tinta ha corrido en torno a la ubicación de Silva en la llamada generación modernista hispanoamericana. Para algunos el poeta bogotano es un premodernista, otros lo ubican en una primera generación modernista y hay quien lo coloca en una especie de posromanticismo. Otros autores como José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Julián del Casal también se han visto envueltos en estos debates "taxonómicos". Pero el modernismo como época supera la arbitrariedad del "pre" y del "post":

Habría que plantearse si pueden existir, en buena ley, épocas u obras «pre». Todo movimiento histórico de importancia inventa, *a posteriori*, sus propios «pre», cuando lo legítimo parece ser que sólo existe lo «post». [...] Tal vez no haya ascendientes sino tan sólo descendientes.⁶

Es un momento histórico-cultural que, como señala Iván Schulman, posee como denominador común:

el deseo de librarse de tradiciones literarias huera, y hallar su propia expresión artística. De ahí, precisamente, que bajo el rótulo de modernismo quepan artistas tan disímiles como José Martí y Julio Herrera y Reissig, o Manuel Gutiérrez Nájera y Guillermo Valencia.⁷

Dichas disimilitudes que marca Schulman en los diferentes autores corresponden a la manera en que cada uno de ellos afrontó una misma época. Si bien hay un denominador común sustentado en realidades históricas, culturales y sociales, cada autor construyó su propia poética. Así parece plantearlo José Emilio Pacheco cuando establece: "No hay modernismo sino modernismos"; para

después continuar: "los poetas modernistas son distintos entre sí y adaptan a su propia circunstancia lecciones aprendidas en otras literaturas".⁸ Pues bien, esa distinción entre modernistas equivale a la forma individual en que cada uno de ellos convergió en un punto común a todos los demás: la renovación lingüística, estilística y estética. Podríamos entonces empezar a reconsiderar aquellas marcas prefijales y decir, a semejanza de Pacheco: "No hay premodernismos, hay modernismo".

José Asunción Silva entra por completo en este espíritu renovador que invadió las últimas décadas de la segunda mitad del siglo XIX. La innovación estética que inauguró el modernismo encuentra en Silva a uno de sus principales exponentes:

No creo que exista ninguna duda de que la poesía de Silva es la que inicia en Colombia la literatura moderna. Antes de Silva, todo es siglo XIX, sin excepción: Silva inaugura nuestro tiempo. Principalmente, claro, con el "Nocturno". Silva se aventura en el irracionalismo, en el clima misterioso que ya los simbolistas europeos habían inaugurado. La estética de lo raro, lo misterioso, lo invisible, lo neurótico, exótico, etc., es inaugurada por él en las letras colombianas.⁹

Silva fue un moderno reformador en una Colombia sumergida en el academicismo, en el conservadurismo formal que veía con recelo cualquier intento de flexión en la frase, en el anquilosamiento metafórico y en rígidos cánones métricos. Es la Colombia de Pombo, de Fallón, de Núñez y Caro en la que Silva irrumpe con su originalidad. Aunado a este sentido de lo original, Silva también es un poeta individualista. Muy pocas veces —tal vez ninguna— Silva se vio asimismo como parte de un grupo, de una generación renovadora. Veía con

malos ojos a aquellos "rubendariacos" de amaneramientos exóticos que hacían de su vida un remedo de la bohemia parisina.¹⁰ Si bien el poeta bogotano mantuvo un contacto muy cercano con algunos grupos promotores de la naciente "literatura moderna", como es el caso del cenáculo de la revista *Cosmópolis* en Venezuela, no sacrificó su individualidad. Bebió con espíritu propio las aguas innovadoras de las que el modernismo abrevó: romanticismo, simbolismo, parnasianismo, ocultismo, prerrafaelismo.

Asunción Silva, a pesar de su evolución poética, nunca descuidó la doble búsqueda de renovación y originalidad :

De ahí que si se puede formular una poética silvana es más como una pluralidad de tensiones en las que se destaca la nota de la modernidad como fragmentación en el pluralismo y eclecticismo de su formulación estética.¹¹

En su realización poética se pueden observar dos momentos. El primero de ellos está marcado por un fuerte espíritu becqueriano y corresponde al primer Silva, al poeta joven que aún no ha visto Europa. El Silva romántico se sumerge en "este Bécquer de las musicalidades extrañas, de las combinaciones métricas novedosas y sutiles y de las asonantes casi imperceptibles"¹² que había conquistado las primeras efervescencias modernistas. A este periodo corresponden sus primeras composiciones poéticas escritas entre los 14 y 18 años y reunidas en *Intimidades*. A pesar de que Silva también había leído con atención a Campoamor y Núñez de Arce, las notas de éstos no fructificaron con tanta resonancia en el pentagrama silvano.

Es en este momento de la vida de José Asunción que empiezan a germinar sus "obsesiones" poéticas. El tiempo, los objetos y la muerte comienzan a poblar el imaginario poético del autor colombiano. La edad temprana de la infancia, que queda enmarcada en los recuerdos, resurge en su escritura con tintes melancólicos. Los objetos se convierten en motivadores del recuerdo. Su valor reside en el poder evocador que contienen. La muerte y la larga serie de preocupaciones existenciales que arrastra son también tema de su reflexión poética. A pesar de que la necesidad de renovación expresiva llevará a Silva por los caminos del simbolismo, los ecos románticos permanecerán a lo largo de toda su obra.

El segundo momento de creación poética del autor bogotano surge de su experiencia con el simbolismo. Silva había regresado de París cargado con nuevas visiones de expresión. En Europa conoció a Oscar Wilde, probablemente asistió a uno de los famosos "martes" que organizaba Mallarmé en su departamento y se adentró en la obra de Huysmans, Barrès, Verlaine y Baudelaire, entre otros. Las notas simbolistas, parnasianas y prerrafaelitas se afianzaron en la concepción silvana de la poesía. El Silva de *El libro de versos* se adueña de la poética de la sugerencia que contradice a la retórica clásica. Quien ejercerá una profunda influencia en este segundo Silva será Edgar Allan Poe. En sus poemas "Ronda", "Serenata", "Luz de luna", "*Midnight dreams*" y "Día de difuntos" resuenan el misterio y ritmo del autor de "El cuervo": "Si algún poeta de habla inglesa influyó hondamente en su poesía fue Edgar Poe, con cuyo espíritu

tenía el de Silva estrecha afinidad".¹³ Será Poe quien brindará al poeta colombiano el vehículo de renovación rítmica que repercutirá forzosamente en sus innovaciones métricas. Detrás del famoso "Nocturno III", que transgredió las normas clásicas del metro castellano, está la sombra del bardo norteamericano. Ambos autores son poetas nocturnos que hacen del misterio una sugerencia.

También en este momento surge el Silva de las *Gotas amargas*. Junto al poeta romántico, parnasiano y simbolista se encuentra el poeta del sarcasmo y el nihilismo. Algunos estudiosos han señalado la presencia de Joaquín María Batrina en las composiciones que conforman este poemario. Un exacerbado pesimismo y una ironía que rompe con la tradición romántica son una constante en estos poemas que, curiosamente, Silva pretendió mantener en secreto. En ellos se observa un Silva contradictorio. ¿Cómo es posible que la misma pluma que escribió *La protesta de la musa* haya recetado en uno de sus poemas "cápsulas de plomo" para curar los desencantos de la vida? Ciertamente la ironía, en conjunción con el poeta, enriquece aún más el espectro silvano que encontró sus mejores visos en la poesía. La originalidad en el uso del eneasilabo, el ritmo de los alejandrinos y endecasílabos, el balance rítmico de una polimetría atrevida, el uso renovador del versolibrismo, la confianza en el potencial rítmico y sonoro de las esdrújulas y la cadencia de los silencios en el verso son algunos de los aportes de Silva a la poesía castellana.

Lamentablemente un aspecto poco estudiado de la obra de José Asunción Silva es su prosa. Relegada a un segundo plano, la obra prosística del colombiano

ciertamente no consiguió las glorias que su poesía conquistó. Una novela, prosas breves, artículos y críticas, un prólogo, algunas traducciones y un epistolario constituyen —hasta el momento— todo el corpus de la prosa silvana. Hay que recordar que en el naufragio del *Amérique* se perdió mucho de su obra incluyendo una serie de cuentos, *Cuentos negros*, dos *nouvelles*, *Ensayo de perfumería* y *Del agua mansa*, y su única novela, *De sobremesa*, que posteriormente reescribió.

A pesar de que la prosa de Silva no es tan representativa como su obra poética, no por ello deja de ser menos importante en sus intentos de originalidad y renovación, aunque no hayan sido tan logrados. Tal vez lo más rescatable, o mejor dicho, lo más logrado de la prosa silvana sean sus *Transposiciones*. Se trata de dos breves ejercicios de escritura, "Al carbón" y "Al pastel", en los que Silva intenta verter la plasticidad, los colores, las sombras y la luz de la expresión pictórica. Son dos pequeños cuadros, dos imágenes congeladas por los trazos de la pluma y no por los del pincel.

La protesta de la musa, *El paraguas del padre León* y *Suspiros* completan la lista de prosas breves. En las tres hay un juego de contraposiciones muy característico en Silva. *La protesta de la musa* sirve de marco para confrontar al verso como "vaso santo" con el verso de las dosis de "gotas amargas". En *El paraguas del padre León*, Silva contrasta los dos tiempos que convergen en la transición que le tocó vivir. *Suspiros*, por otra parte, mantiene encendida la tea de la nostalgia al comparar el pasado con el presente, lo soñado con lo realizado.

Su novela *De sobremesa* estuvo por mucho tiempo bajo una polémica autobiográfica, por lo que se descuidó su valor literario. Si bien es un texto en el que se han señalado muchas deficiencias, valdría rastrear en él este atrevimiento renovador que caracterizó a la poética de Asunción Silva. En sus páginas, *De sobremesa* describe el laboratorio poético del autor del "Nocturno". Simbolismo, prerrafaelismo, romanticismo y ocultismo son algunos de los componentes de la novela que se entretajan en universos que sugieren "los aspectos precisos de la Realidad y las formas vagas del Sueño." ("Correspondencia", Oc, 681)

El resto de la obra en prosa de Asunción Silva —de la que probablemente lo menos estudiado sean sus traducciones— ha sido llevada a los terrenos testimoniales y documentales. Se ha visto en ella una ventana a la vida del poeta y a sus concepciones del arte y la literatura. A pesar de ello, no podía faltar en el corpus silvano un texto escrito más que por convicción, por compromiso, como lo es el artículo dedicado a Rafael Núñez —escrito a raíz de su muerte— con quien se sabe que Silva no tenía grandes afinidades poéticas.

Se puede decir, sin temor a caer en exageraciones, que la única novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*, sufrió un doble naufragio. El primero de ellos ocurrió el 28 de enero de 1895 cuando el poeta bogotano viajaba de Venezuela a Colombia en el vapor *Amérique*. Frente a costas colombianas, el buque de bandera francesa encalló y permaneció tres días completamente aislado. Fue hasta el cuarto día en que la tripulación y los pasajeros pudieron ser rescatados. Así relató Silva, en carta dirigida a Miguel Antonio Caro, el terrible suceso:

El vapor que tomé, el *Amérique*, de la Compañía Trasatlántica, naufragó cerca de las Bocas de Ceniza, como Ud. lo habrá sabido, y después de cuatro días de horrible incertidumbre a bordo, y de salvar milagrosamente la vida, perdiendo cuanto traía, llegué a ésta el 1º del presente, a tener la amarga noticia de la injustificable revolución que hoy todavía desola el país. ("Correspondencia", Oc, 701)

Entre las pertenencias que perdió el escritor colombiano en el naufragio se encontraba mucha de su producción poética que estaba casi lista para llevarse a prensa. *Los Cuentos negros*, *Ensayo de perfumería*, *Del agua mansa*, *Los poemas de la carne*, *Las almas muertas* y *De sobremesa* no corrieron la misma suerte que su autor y se hundieron con el vapor francés. Tiempo después Silva iniciaría, a petición de su amigo Hernando Villa, la ardua y acelerada tarea de reescribir —o de rescatar— uno de los textos extraviados en el desastre del *Amérique*. El elegido fue *De sobremesa*.

El segundo naufragio aconteció después del suicidio de Asunción Silva el 23 de mayo de 1896. Junto a la cama del poeta se encontraron las *Tres estaciones de psicoterapia* de Maurice Barrès, *El Triunfo de la muerte* de Gabriele D'Annunzio, unos ejemplares de la revista *Cosmópolis* y algunas páginas de *De sobremesa*. Curiosamente ahora el texto era el sobreviviente y el autor la víctima. Tal vez ese hecho fue lo que después encajonaría a *De sobremesa* en el morboso tabú biográfico del poeta suicida en el que permaneció por mucho tiempo. A pesar de la polémica desatada, *De sobremesa* sufrió la indiferencia de la crítica y de la historia literaria colombiana, ya que fue publicada por primera vez en 1925, veintinueve años después de la muerte de Silva.

Sobre la primera redacción de la novela se tienen pocos datos. Se sabe que Silva había comenzado a escribirla en 1887 —el nombre de la edición príncipe de la novela es *De sobremesa, 1887-1896*— y que en el momento en que ocupaba el puesto de secretario de la Legación colombiana en Caracas (1894) ya tenía adelantado gran parte del texto. Al respecto, Pedro César Dominici, directivo de la revista *Cosmópolis*, da un interesante testimonio de una de sus visitas a Silva:

Silva nos leyó fragmentos de una novela en la que el personaje principal analizaba constantemente sus sensaciones; de una psicología intensa, pero con sencillez de estilo; en marcado contraste entre las sensaciones que estudiaba, voluntariamente raras y sutiles, y la forma de prosa sin eufemismos ni bellezas de léxico. No recuerdo el plan de la obra, ni lo que intentaba desarrollar el autor; pero es indudable que aspiraba a escribir *algo extraño*.¹⁴

El tiempo confirmaría después el carácter de "algo extraño" que Dominici daría, en una primera impresión, al texto de Silva.

La segunda redacción sería un trabajo apresurado que Silva emprendería unos cuantos meses después del naufragio del *Amérique*. Es casi seguro que este segundo ejercicio de escritura discrepe mucho del primero. No sabemos hasta qué punto Silva respetó el plan original de la novela. Probablemente algunos de los *Cuentos negros* se integraron al desarrollo de la narración, incluso el mismo título *De sobremesa* pudo haber pertenecido originalmente a uno de ellos.¹⁵ Al morir, Silva había ya terminado de reescribir su novela. En su última noche, durante una velada que ofreció a un grupo de amigos, Silva leyó algunas partes de la versión final de *De sobremesa* a su amigo Hernando Villa. Esas páginas serían las que al siguiente día serían encontradas junto a la cama del suicida. Después, el destino de la novela sería desafortunado. El público se enteró de su existencia ya que algunos fragmentos, previamente seleccionados, salieron a la luz antes de la completa publicación de la novela. Dichos fragmentos habían llamado la atención no por su dotes literarias, sino por la curiosa morbosidad que la vida del poeta había despertado. Este último hecho ha condicionado no sólo la lectura de *De sobremesa*, también de la mayor parte de la obra de Silva.

Hay que recordar que en vida José Asunción Silva nunca publicó un libro. Algunas de sus composiciones salieron a la luz como colaboraciones en diversas publicaciones. El poemario *Gotas amargas* sería reconstruido por la memoria de varios amigos que habían escuchado en boca misma del autor su irónico contenido. *Intimidades* sobrevivió ya que el propio Asunción Silva lo había regalado a doña Paca Martín de Salgar, una amiga de su hermana Elvira. *El libro*

de versos, que es la más autorizada versión de la obra del poeta bogotano, también fue reconstruido después del naufragio del *Amérique*. En fin, la mayor parte de la creación literaria de Silva ha tenido un camino muy accidentado. A lo anterior hay que añadir que su obra fue vista durante mucho tiempo bajo la lupa biográfica del poeta. Probablemente este juego especular entre la vida y obra de Silva haya sido lo que posteriormente motivó a José Juan Tablada a decir: "Silva no tiene una biografía, sino una leyenda".¹⁶ Su trágica muerte, los supuestos amores "ilícitos" que Silva prodigaba a su hermana Elvira, el naufragio que sufrió, su ruina comercial y su propia personalidad condicionaron por mucho tiempo el acercamiento a su obra. *De sobremesa* no fue la excepción.

En 1925, la editorial Cromos publicó por primera vez una versión completa de la novela de Silva. Una segunda edición saldría a la luz en 1928, pero los vientos que habían soplado en el momento de su escritura ya habían pasado. El rescate del segundo naufragio había tardado mucho. Una nueva literatura se abría paso en tierras americanas. Ejemplo de ello fue *La vorágine* (1924), novela que:

se aprovechó de todos los desperdigados hilos del lenguaje de la época, de los intentos casi frustrados de elevar a una categoría artística a la novela, de la derrota de un lenguaje que buscaba la realidad nacional, en fin, de los múltiples esfuerzos realizados por los novelistas colombianos impregnados de modernismo, pero sin capacidad creadora para trascenderlo y lanzarlo a lo profundo del alma nacional.¹⁷

Sería en este nuevo horizonte, inaugurado en Colombia por la novela de José E. Rivera, en el que el discurso modernista de *De sobremesa* sería recibido.

Gustavo Mejía señala tres aspectos de la novela que han influido en su recepción.¹⁸ El primero de ellos se centra en su protagonista: José Fernández. Muchas de las lecturas de *De sobremesa* se enfocaron en encontrar los modelos de los que Silva se había valido para estructurar dicho personaje. El *Dorian Gray* de Wilde, el *Des Esseintes* de Huysmans y el señor de Phocas de Lorrain fueron vistos —y todavía así se les considera— como las influencias más evidentes en el José Fernández de Silva.¹⁹ Cabe aquí también destacar una constante lectura que por mucho tiempo hizo de José Fernández y José Asunción Silva una "sola sombra larga". Como anteriormente expliqué, la obra de Silva fue vista como una fiel manifestación de su biografía. José Fernández llenó muy bien las expectativas documentales de la personalidad y vida de Silva. Eduardo Castillo se refirió a *De sobremesa* como "una apasionada y apasionante autobiografía" en la que Silva se había idealizado y estetizado.²⁰ José Juan Tablada habla de la novela del colombiano como "un precioso documento para establecer el verdadero carácter psicológico y artístico del inmortal autor de 'Nocturno'".²¹ Casi todas las lecturas coincidían, y coinciden, en ver en José Fernández un *alter ego* del propio Silva. Algunos estudiosos extienden este acercamiento biográfico a *De sobremesa* más allá del propio José Fernández. Tal es el caso de Ricardo Cano Gaviria, quien rastrea a lo largo de las páginas de la novela personajes y momentos que relaciona con referentes reales en la vida del poeta.²²

La segunda y tercera condicionantes que señala Mejía han influido en la recepción de la novela se resumen muy bien en la valoración que Eduardo Camacho hace de la obra:

Técnicamente la novela adolece de grandes fallos, así como también desde el punto de vista estilístico: énfasis retórico constante que se manifiesta en el intento de fastuosidad de las descripciones, recargadas y pedantes, y en las reiterativas y declamatorias imprecaciones y apóstrofes [...]. También las técnicas dialógicas adolecen de fallos tales como el tono discursivo y magistral, la longitud del parlamento sin acotaciones ni pausas y la presentación ingenua y confusa de los interlocutores; aunque también existe el intento de reproducir el habla coloquial, con intención más bien satírica.²³

Los defectos formales y los excesos “rubendariacos” —que Silva evitó en su poesía— fueron rápidamente señalados en las páginas de *De sobremesa*, mismos que la condicionaron a estar relegada en un segundo lugar dentro de la creación literaria de Asunción Silva.

Un nuevo acercamiento a la novela de Silva lo haría Juan Loveluck en su artículo “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo”.²⁴ En él, Loveluck critica la falta de interés en la prosa modernista, a la que señala como iniciadora de la renovación lingüística. Reconoce que *De sobremesa* no es un completo ejemplo que ilustre la estilística modernista, pero señala dos aspectos de interés en ella. El primero de ellos es la aparición de un personaje que tiene sus orígenes en el romanticismo, el artista, al cual el modernismo incorporaría en una atmósfera narrativa propia. El segundo señalamiento de Loveluck consiste en ese intento silvano de fusionar los elementos poéticos con los pictóricos. Muchas de las descripciones empleadas por Silva se congelan en escenas llenas de elementos

cromáticos y plásticos. Con sus apreciaciones, Loveluck abriría una serie de nuevas lecturas de *De sobremesa*.

La década de 1970 sería decisiva para el rescate de la obra de José Asunción Silva. La preocupación por rescatarla y fijarla llevaría a los críticos a realizar nuevas interpretaciones de ella. A partir de ese momento, la crítica se alejaría de "la línea biográfica para focalizarse en la interpretación a base de contextos literarios y culturales".²⁵ Probablemente, el estudio más representativo de la novela de Silva en esta década sea «*De sobremesa*» y *otros estudios sobre José Asunción Silva* de Héctor H. Orjuela. En esta recopilación de ensayos, Orjuela hace una recapitulación de las diversas lecturas que se hicieron de *De sobremesa* y añade la propuesta de estudio de contextos para un mejor acercamiento a ella. Es también en este estudio de Orjuela donde aparece la preocupación por reconstruir la génesis de la novela en el contexto de Silva.

Los nuevos acercamientos a la novela del colombiano han seguido la pauta de buscar en su discurso nuevos matices que revelen conciencias de época y coordenadas literarias, culturales y sociales. Por citar algunos, se encuentra la lectura que hace Benigno Trigo identificando los rasgos del discurso médico finisecular y el uso que Silva hace de él en su novela.²⁶ Gioconda Marún resalta en "*De sobremesa: El vértigo de lo invisible*" la función del ocultismo en la poética modernista y plantea una explicación del universo de *De sobremesa* a través de los principios ocultistas. Lisa E. Davis advierte la presencia de dos contradicciones básicas del pensamiento latinoamericano en el protagonista de *De sobremesa*:

civilización y barbarie.²⁷ Y, finalmente, Gabriel García Márquez también propone su propia lectura de *De sobremesa*, destacando el método narrativo de Silva que compara con el discurso cinematográfico, el uso de los tiempos paralelos, su carácter de ficción y la mala "puntería poética" de Asunción Silva al dar nombres a sus personajes.²⁸ Todo lo anterior constituye una parte del discurso receptivo de la novela de Silva, discurso que no sólo amplía el espectro de *De sobremesa*, sino también el de José Asunción Silva.

NOTAS AL CAPÍTULO 1

¹ José Asunción Silva, "Correspondencia", en *Obra completa*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p.670, (Colección Archivos, 7). Todos los números de página que en adelante colocaré al lado de las citas de Silva, entre paréntesis y junto a las siglas *Oc*, proceden de esta edición.

² Camilo de Brigard *apud* Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, pp. 284-285.

³ Héctor H. Orjuela, "José Asunción Silva: conflicto y transgresión de un intelectual modernista", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 423.

⁴ R. Cano Gaviria, *op. cit.*, p. 200.

⁵ Camilo de Brigard Silva, "El infortunio comercial de Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, p. 539.

⁶ Eduardo Camacho Guizado, "Silva ante el modernismo", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 412.

⁷ Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, p.14.

⁸ José Emilio Pacheco, "Introducción" a *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. XI.

⁹ Eduardo Camacho Guizado, "Prólogo" a José Asunción Silva, *Obra completa*, Barcelona, 1985, p. XVI.

¹⁰ *Vid.* Jorge Olivares, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica ", *Hispanic Review*, vol. 48, núm.1, 1980, pp. 57-76. En este artículo, el autor presenta un panorama de las diversas críticas que recibieron los grupos modernistas.

¹¹ Luis-Iván Bedoya, "La poética de la modernidad en la poesía de Silva", en *Leyendo a Silva*, t. 1, p. 309.

¹² Bernardo Gicovate, "El modernismo y José Asunción Silva", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 398.

¹³ Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, p. 146.

¹⁴ Pedro César Dominici *apud* R. Cano Gaviria, *op.cit.*, p. 372.

¹⁵ Héctor Orjuela, «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva, pp.14-15

¹⁶ José Juan Tablada, "J. Asunción Silva", en *Obras completas V. Crítica Literaria*, p. 167.

¹⁷ Armando Romero, "De los mil días a la violencia: la novela colombiana de entreguerras", *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm.141, octubre-diciembre de 1987, p. 874.

¹⁸ Gustavo Mejía, "José Asunción Silva: sus textos, su crítica", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 494.

¹⁹ Vid. Jorge Zalamea, "Una novela de José Asunción Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, pp. 428-432, y el ensayo "J. K. Huysmans y J. A. Silva", en Héctor H. Orjuela, «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva, pp. 49-58.

²⁰ Eduardo Castillo, "De sobremesa", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, pp. 737-740.

²¹ José Juan Tablada, "La novela de José Asunción Silva", *op. cit.*, p. 490.

²² Vid. "Mimesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, pp. 596-622.

²³ Eduardo Camacho Guizado, "Prólogo" a José Asunción Silva, *op. cit.*, p. XLIX.

²⁴ Juan Loveluck, "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", *Revista Iberoamericana*, vol. 31, núm. 59, enero-junio de 1965, pp.15-32.

²⁵ G. Mejía, *op. cit.*, p. 484.

²⁶ Benigno Trigo, "La función crítica del discurso alienista en *De sobremesa* de José Asunción Silva", *Hispanic Journal*, vol. 15, núm. 1, 1994, pp. 133-146.

²⁷ Los artículos de Gioconda Marín y Lisa E. Davis, este último titulado "Modernismo y decadentismo en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva", están recopilados en *Leyendo a Silva*, t. 2, 1994.

²⁸ Gabriel García Márquez, "En busca del Silva perdido", ["Prólogo" a] José Asunción Silva, *De sobremesa: novela*, pp. 9-27.

Capítulo 2

Enunciar un género

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.

José Asunción Silva, *De sobremesa*

LA PROSA DEL MODERNISMO

Por mucho tiempo, la valoración que la prosa modernista despertó en la crítica literaria fue muy austera. Si bien el modernismo ha sido tierra fértil para diversos estudios y reflexiones —con mayor o menor intensidad a lo largo de los años—, éstos se han acercado más a los campos de la poesía. La prosa fue valorada más por una visión testimonial de un periodo en la historia de Hispanoamérica que por sus condiciones literarias. Ya en 1965, Juan Loveluck señalaba la desatención en los estudios de la prosa modernista:

El descuido con que se suele encarar la contribución del modernismo a la prosa hispánica se ha hecho tradicional. Ese lastre negativo ha impedido hasta hoy que contemos, para el estudio del modernismo en la prosa, con libros pares a los que analizan la poesía durante el mismo movimiento. No se ha publicado hasta nuestros días una obra de conjunto sobre la novela

o el cuento modernistas, o siquiera una aproximación orgánica a la suma de la prosa escrita entre 1880 y 1910 bajo las direcciones del aludido *ismo*. Es frecuente, pues, que críticos e historiadores pasen por alto, disminuyan o desfiguren [...] la significación que alcanzó en el mundo hispánico el cultivo de la prosa artística y la proyección de tal prosa cuando se puso al servicio del cuento o la novela esteticistas. [...] Repetiremos —hay que hacerlo— que la renovación modernista se ejerce, desde Hispanoamérica, primeramente en el terreno de la prosa ¹

De la aseveración de Loveluck se desprenden las siguientes observaciones.

La inclinación de los estudios literarios hacia la poesía del modernismo ha sido una constante en nuestra historia literaria, dejando en un segundo plano a la prosa modernista. Mucho se han subrayado los alcances formales, estilísticos y estéticos que la poesía modernista conquistó. Sin duda alguna, el modernismo encontró en la poesía el punto más alto de su devenir. Pero no se puede soslayar que paralelo al desarrollo en el campo poético existió también un progreso en los terrenos de la prosa, terrenos en los que por momentos prosa y poesía se conjuntaron. El modernismo literario no es bandera de una generación de poetas, sino de escritores. Aquellos que ejercitaron la pluma en un riguroso cultivo del verso, también lo hicieron —y con el mismo esmero— en la prosa. Crónicas, ensayos, artículos, cuentos y novelas, cada uno de ellos con sus propias particularidades, fueron parte activa del universo de escritura de los modernistas.

¿El porqué de esta relegación de la prosa modernista? Loveluck señala la responsabilidad que los historiadores y críticos tienen en la “disminución” y “desfiguración” de los alcances logrados por la prosa del modernismo. Para comprobar lo anterior, basta con asomarnos a la obra de José Asunción Silva. La valoración de su prosa siempre se ha visto disminuida al lado de su poesía. Es

cierto que el poeta colombiano consiguió en el eneasilabo, alejandrino, endecasílabo y en el versolibrismo sus mayores glorias —y no sólo para él, también para las letras hispanoamericanas—, pero ello no debería tomarse como punto de partida para juzgar su labor prosística, que no es muy extensa. Aunado a lo anterior, hay que señalar que la única novela del escritor bogotano, *De sobremesa*, permaneció "desfigurada" por mucho tiempo bajo el carácter autobiográfico que se le atribuyó. Afortunadamente, los nuevos acercamientos críticos a la literatura modernista —de los cuales el artículo de Loveluck fue punta de lanza— han comenzado a revalorar en su prosa los alcances estéticos, estilísticos, formales y de contenido que consiguió.

El último señalamiento de Juan Loveluck hacia la prosa modernista es una llamada de atención que la reivindica nuevamente como principio de la reforma literaria emprendida por los modernistas en las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Si bien el verso se alzó con las mayores conquistas logradas por el modernismo, la prosa le abrió el camino hacia ellas. Pero dicha renovación no surgió de una "generación espontánea", ya desde tiempo atrás —en los años de la hegemonía romántica— venían desarrollándose las inquietudes renovadoras:

Desde el romanticismo, la prosa había empezado a valorarse de otro modo, se la despoja de toda consideración peyorativa, y la frontera artificiosa que la separa del verso desaparece para los poetas que a la vez son prosistas eximios [...]. Una modalidad antes desconocida, el *poema en prosa*, concreta estas nuevas posibilidades y demuestra con grado de evidencia que los poetas no dejan de serlo cuando abandonan el empleo de las formas metrificadas [...]. Una vez que en Hispanoamérica se dieron las primeras batallas por un cambio radical en la prosa, hasta entonces mimética de adormecedores academizantes, pedestre, anquilosada y huérfana de conciencia artística, aparecen las obras claves de la

renovación poética: el brevisimo *Ismaelillo* martiano (1882) y, seis años más tarde, la pequeña sección poética del primer *Azul* ...²

La generación romántica es la primera en advertir las posibilidades expresivas de la prosa. Son los escritores de este periodo quienes comienzan a transgredir los cánones de la poética clásica, que más tarde, con los modernistas, desaparecerá como "institución rectora de la producción literaria".³ Inicia, con el romanticismo, un libre flujo entre los discursos de la lírica y la prosa que llevará a definir la tarea última del escritor: poetizar el mundo. Será con Bécquer en España y Montalvo en Hispanoamérica que la prosa adquirirá nuevos matices, cuyos rasgos más notables son "el empleo mucho más sistemático que antes de metáforas y sobre todo de símiles principalmente relacionados con lo sensorial, el fuerte colorismo, el uso de efectos rítmicos muy pronunciados, la mayor brevedad de la frase y en general la tendencia a enfatizar sensaciones más que ideas".⁴ Con el germen romántico presente en las aspiraciones literarias de los escritores finiseculares, el siglo XIX comienza a expirar, no sin antes heredar a la siguiente centuria un complejo imbricado de relaciones sociales, económicas, políticas, filosóficas y artísticas en la cultura occidental.

La América Hispana había consolidado su independencia de la metrópoli, Cuba sería la última en hacerlo en 1898, el positivismo mantenía cierta hegemonía en la construcción de un ideal civilizatorio y progresista, las naciones comenzaban a estrechar lazos económicos con la apertura comercial de sus fronteras y una nueva clase media burguesa surgía como rectora de la sociedad. Las relaciones entre el escritor y una emergente sociedad burguesa tuvieron que acoplarse a las

nuevas expectativas del mercado. La pluma de estos hombres de letras cayó irremediablemente en la dialéctica de la oferta y la demanda. Su trabajo se convirtió en objeto de consumo y ellos en una especie de “productores”. Ante tales cambios en el medio social, los escritores tuvieron que adaptarse:

Los hombres de letras del último cuarto del siglo XIX vieron surgir una serie de condiciones económicas y sociales que los impulsaron, casi irremediablemente, a la práctica de la actividad periodística. El desarrollo de la nueva burguesía en los países hispanoamericanos, que determinó la aparición de más y mejores publicaciones periódicas, cambiaron el «rol» del escritor dentro de ese esquema social. Este se vio obligado a ganarse la vida y a crearse, por medio del periódico, un público o mercado literario que le permitiera subsistir con su propio trabajo.⁵

Con el desarrollo de los grandes centros urbanos en Latinoamérica —México, Bogotá, Caracas y Buenos Aires— surgió un enorme aparato de publicaciones periódicas. Su objetivo era satisfacer la constante demanda de información que la sociedad exigía. Los periódicos, las revistas, los folletines y catálogos eran parte fundamental de un eje en el que las relaciones sociales, políticas, económicas y artísticas se sostenían. Recordemos que el propio Silva, quien nunca publicó un libro en vida, dio a conocerse a través de colaboraciones en periódicos y revistas de Colombia y Venezuela. Por otra parte, la producción editorial en Hispanoamérica no era tan favorable. Se prefería importar libros de Europa, ya que eran los que prometían mayores y mejores novedades por provenir del centro cultural del mundo en esos momentos, que imprimirlos en tierras americanas.

Los escritores no tuvieron más remedio que incorporarse a los nuevos mecanismos sociales y culturales a través del periodismo, que les aseguraba un amplio mercado de lectores —y con ello la posibilidad de mantenerse con su

propio oficio: la escritura—, pero que también les prescribía ciertas condiciones como la rapidez y la brevedad en sus trabajos, requisitos indispensables en una publicación periódica. A pesar de que este nuevo horizonte parecía limitar la voluntad creativa de los hombres de letras, éstos nunca renunciaron al ideal renovador que se había gestado desde la generación anterior. Sólo hacía falta un catalizador que brindara un modelo a seguir y que actualizara la tan buscada renovación literaria. Fue entonces que los escritores hispanoamericanos voltearon hacia Francia.

En Europa se libraba una disputa entre diversas tendencias literarias. Simbolismo, parnasianismo, realismo y naturalismo anunciaban y defendían sus propias posturas ante el arte y la sociedad. Los escritores modernistas vieron en aquel mosaico de escuelas literarias las posibles alternativas a sus deseos de cambio:

Los modernistas hispanoamericanos combaten, es verdad, el verbalismo, los lugares comunes, el anquilosamiento, todos los defectos de la literatura inmediatamente anterior; pero no niegan ni el romanticismo [...] ni el realismo y naturalismo, que van a continuar y dar sus mejores frutos hispanoamericanos durante el período modernista y después. Es decir —y éste es un carácter esencial y constante de la literatura americana, al que ésta debe mucho de su mayor originalidad y valor— que en ella coexisten, aun en los mismos autores, tendencias literarias que en Europa fueron fases sucesivas incompatibles las unas con las otras [...]. Así ocurre que los modernistas hispanoamericanos son al mismo tiempo clásicos, románticos, parnasianos, simbolistas, realistas y naturalistas. Muchos mezclan en su obra, en mayor o menor proporción, todas o varias de estas escuelas, con alguna de ellas como predominante.⁶

Lo único que faltaba era una forma con la que los modernistas comenzaran a consolidar el eclecticismo de su propia manera de hacer literatura y que se

amoldara a las nuevas condiciones impuestas por el periodismo. Surge así la crónica modernista que fue "más el resultado de las circunstancias que de una deliberada preceptiva. El auge del periodismo de finales de siglo crea una nueva necesidad y esa necesidad un nuevo género".⁷

En Martí y Gutiérrez Nájera la crónica encuentra sus primeros grandes artifices. No requirió las complejidades técnicas que demanda la novela, reconcilió la voluntad lírica del autor con un nuevo ejercicio de escritura, se adaptó a los espacios de la prensa y a los tiempos requeridos para su escritura y, tal vez lo más importante, enfrentó con éxito el nivel cultural de los lectores. En las oficinas de los grandes periódicos, en algún vagón del tren, en cualquier banca en una alameda o en los cafés y restaurantes de las grandes ciudades los escritores daban vuelo a sus plumas con las bondades de la crónica. No había límites para los posibles temas a tratar: una función de teatro, la llegada a la ciudad de algún personaje notable, cierta festividad religiosa o civil, las reuniones en los grandes salones de baile o un paisaje que conmoviera la sensibilidad del autor. La variedad de temas fue un estímulo más para la creatividad de los escritores, a quienes la crónica únicamente les condicionaba:

que se dejara leer fácilmente y que atrapara e interesara al lector. Para dejarse leer fácilmente debería de estar escrita en una prosa fluida, ágil, sin tropiezo ni dificultades para el lector; para atraer e interesar, tenía que tratar temas de actualidad, ofreciendo sin bombo ni ruido, nuevos puntos de vista, reflexiones originales que sugieran discretamente al lector, casi con el propósito de que creyera que completaba el pensamiento del escritor, agregándole su imaginación incitada, la dosis de poesía o de humorismo o de filosofía que era necesaria.⁸

Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Darío, Urbina, Nervo y Gómez Carrillo, cuyas crónicas abarcan veinte volúmenes de sus *Obras completas*, son sólo algunos de los nombres que consolidaron el uso de este género literario. Publicaciones de gran parte del continente americano —para los que algunos escritores trabajaron como corresponsales en Europa— llevaban diariamente a un gran número de lectores el esfuerzo de estos hombres de letras por mantenerse vigentes. Todo era válido: divulgar un mismo escrito en varias publicaciones, dar vida y actualizar viejos borradores o sacrificar el argumento de un buen cuento y transformarlo en crónica. Lo único a lo que no se podía renunciar era a la vocación de escribir, vocación en la que la crónica "fue adquiriendo así el carácter de una variación cuyo tema pudo o no haber existido pero que el temperamento del autor convierte en otra realidad, la literaria".⁹

Junto con la crónica, los escritores modernistas tuvieron que completar su actividad periodística por medio de artículos de diversa índole y reseñas. Un caso formidable es el de Martí, en cuyos artículos abordó temas científicos, tecnológicos, políticos, sociales, filosóficos, económicos y artísticos. Todos ellos son una ventana a los grandes cambios y momentos que experimentó la modernidad, claro, vistos a través de los ojos de un hispanoamericano. Respecto a las reseñas, éstas son fieles testigos de las propias lecturas de los modernistas. No sólo dan respuesta a un "qué", también a un "cómo" leían. Son un registro de los libros que circulaban entre ellos y de las diversas valoraciones de que eran objeto. Pero el ejercicio de la crítica no sólo se quedó en estos niveles de

escritura periodística. La capacidad de juicio y valoración, aunados a un lenguaje revitalizado, se abrieron paso a través de otro género: el ensayo.

El ensayo modernista tiene también características propias. Han quedado atrás la combatividad y el apasionamiento ideológico del ensayo romántico para dar lugar a un equilibrio que conjuga al ensayo características de otros géneros. El ensayo deja el puro planteamiento de ideas y se va expresando con una rara flexibilidad que lo sitúa equidistantemente entre arte y pensamiento.¹⁰

Grandes protagonistas de esta "literatura de ideas" —entre los que destacan Bello y Sarmiento— habían precedido a los modernistas en tierras iberoamericanas. Las nuevas condiciones sociales demandaban una actualización de la crítica. El positivismo —con su praxis estancada en la cortedad del materialismo— que comenzaba a agotar sus propios postulados, la sombra expansionista de los Estados Unidos que se cernía sobre la América española y la búsqueda y defensa de una identidad alentaron a los intelectuales finiseculares a ejercer la resistencia a través de la escritura. Hombres como Manuel González Prada, Rufino Blanco Fombona y José Enrique Rodó —el ensayista más representativo del modernismo hispanoamericano— abogaron por el ejercicio de una crítica propositiva que tomara en cuenta el pasado y el presente americanos y diera luz al futuro de la cultura hispana en el Nuevo Continente. Crítica que se vio enriquecida con las novedades que en el lenguaje literario impusieron los modernistas.

La escritura misma no escapó de las valoraciones de aquellos intelectuales que, sabiéndose los hacedores de un nuevo discurso, no vacilaron en ponerla bajo escrutinio: "la época modernista representó, ya de manera unánime y definitiva, la

fase en que, dentro de las letras de la América Hispana, la reflexión crítica sobre la escritura incide en el artista de un modo obligadamente paralelo al ejercicio de la propia creación".¹¹ Las preocupaciones del escritor, que buscaba consolidar un lugar en el nuevo entramado social, lo llevaron a ejercer una creatividad reflexiva en la que arte y razón encontraron un justo medio a través del ensayo.

La crítica literaria que desarrollaron los modernistas también se vio beneficiada a través de este género. Si bien mantuvo al margen las metodologías estrictas, dando preponderancia a un elevado subjetivismo lírico e impresionista, supo consolidarse a través de un lenguaje con altos vuelos imaginativos. Pero el magín modernista encontraría nuevos cauces creativos, en los que una refinada y original voluntad de estilo fluiría a través de las fronteras de la prosa y la lírica, consolidando el poema en prosa.

El poema en prosa llevó a la cúspide la idea modernista de la prosa como arte. Si bien la crónica es uno de los géneros prosísticos más representativos de la generación modernista, el poema en prosa también obtuvo un lugar destacado en la literatura que desarrollaron aquellos escritores. No hay mejor ejemplo que el poema en prosa para ilustrar la búsqueda de renovación en la literatura en lengua castellana que los autores modernistas persiguieron. El eclecticismo literario, tan característico del modernismo, traspasó las divisiones entre géneros,¹² consolidando una nueva forma discursiva con una gran riqueza lingüística y literaria:

El poema en prosa permitió a los escritores modernistas materializar el ideal de unir el verso a la prosa [...]. También el poema en prosa consigue la unidad gracias al ritmo, reconciliando la aparente diversidad de verso y prosa. Las mismas ansias de experimentación que atrajo para sí el verso, fueron llevadas a la prosa y es así como surgieron las más ambiciosas combinaciones prosódicas, los acentos más musicales y las entonaciones más inesperadas.¹³

Surge así una prosa lírica, llena de armonía acentual —propia de los terrenos poéticos—, inundada de imágenes, colorismo y, tal vez lo más importante, que apela al universo de las emociones. Prosa “que va articulando, no una concepción intelectual o práctica del mundo, sino una ideal visión estética”.¹⁴ Es una escritura íntima y subjetiva que “se destaca ante todo por la unidad de su tema, asunto o concepto, y así, como primer rasgo definitorio, por su brevedad”.¹⁵ Si bien el poema en prosa consolida cierta autonomía en su ejercicio lírico, no es extraño que en algunos cuentos, crónicas y novelas modernistas la intimidad de la prosa lírica se adueñe de algún párrafo.

El cuento y la novela no fueron ajenos a las inquietudes modernistas. El afianzamiento de una prosa con características propias que dieron identidad a un grupo de escritores posibilitó la realización —siempre con los tintes de la novedad— de los ejercicios narrativos. Los modernistas no se preocuparon por teorizar sobre la narrativa —Horacio Quiroga sería de los primeros en preocuparse por una teoría del cuento—, pero sí tenían bien definidos los modelos y las consideraciones poéticas que debían aplicarse a la narración.

El entrecruzamiento de los géneros, motivado por las aspiraciones y el propio lenguaje modernista, llevó a que los límites entre la crónica, cuento, ensayo y novela aparentaran un desvanecimiento. Así lo observa Raimundo Lida al referirse a los cuentos de Rubén Darío:

Es natural que a menudo lleguen a borrarse los límites del relato con la crónica, el rápido apunte descriptivo o el ensayo. Sólo la presencia de un mínimo de acción es lo que puede movernos a incluir, entre sus cuentos, páginas como «Esta era una reina...» o «¡A poblá!...» y desechar tantas obras que no se distinguen de ellas sino por la falta de ese elemento dinámico.¹⁶

Lo que propició en gran parte esta confusión entre los géneros fue el lenguaje usado por los escritores modernistas. Un lenguaje con una carga lírica muy fuerte que, a pesar de mostrar su flexibilidad —ya que fue empleado en crónicas, ensayos, artículos y reseñas—, dejó una fuerte impresión en las expectativas de los narradores:

el narrador modernista atiende menos a la realidad que a las sensaciones experimentadas al contemplarla, tiende a describir metafóricamente lo que ve, pues al no querer utilizar el habla común, le faltan palabras para describir la realidad: lo mejor será ver los dientes como si fueran perlas; las mujeres, como si fueran flores, y así lo hicieron Martí, Díaz Rodríguez y Silva, entre otros.¹⁷

Narrar con lengua de poeta. Esa era la propuesta estética de los modernistas en la narración.

El cuento fue tal vez la forma narrativa más exitosa. No sólo por su popularidad —entre los modernistas que lo cultivaron destacan Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Darío y Díaz Rodríguez—, sino por los alcances estéticos y estilísticos que se consiguieron a través de él. Su corta extensión permitió una organización más lograda de un lenguaje poético, a menudo denso, alrededor de una anécdota que por momentos parecía inexistente:

En general, el cuento modernista se caracteriza por un notable debilitamiento de la anécdota y, como lógica compartida, por una presencia más notable de los componentes estéticos de la narración. Es decir, en el relato modernista lo sintagmático dejará paso a lo paradigmático, lo diacrónico a lo sincrónico, lo épico a lo lírico, lo denotativo a lo connotativo y lo lineal o temporal a lo espacial o discontinuo.¹⁸

La inmovilidad contemplativa, el deleite en las texturas, un exótico colorismo y el constante resalte de lo bello son algunas de las "inevitables anomalías que produce la efusión lírica al integrarse en la estructura narrativa".¹⁹ Esos mismos puntos "anómalos", que crean un efecto en el lector de que no pasa nada en el relato, afectarán también al género narrativo por excelencia, la novela:

quien busque en la novela [modernista] movimiento y acción se enfrentará a menudo con un estatismo —contemplativo, de emoción lírica en suma— más característico de la poesía, juzgando probablemente que la obra está desprovista de interés (novelesco).²⁰

La novela modernista probablemente sea la que más ha resentido el descuido en el estudio de la prosa del modernismo. Al respecto, Enrique Anderson Imbert comenta:

Cuando los historiadores de la literatura hispanoamericana estudian el modernismo se desvían de la novela, y cuando estudian la novela se desvían del modernismo. El resultado es que las novelas modernistas han quedado fuera de foco.²¹

Algunas de las novelas más representativas del periodo modernista — *Amistad funesta* de Martí, *La gloria de Don Ramiro* de Larreta y recientemente *De sobremesa* de Asunción Silva— han corrido con mejor suerte, pero aún queda una larga lista de textos que han sido ignorados. ¿La razón de esta indiferencia? Identifico dos probables causas:

- La propia complejidad que el modernismo, como periodo histórico-literario, conlleva. Su definición y principalmente su delimitación temporal son una primera barrera para identificar qué textos entran en la llamada generación modernista. Anibal González marca un lapso de cuarenta años —que van desde *Amistad funesta* o *Lucía Jerez* (1885) de José Martí hasta *El embrujo de Sevilla* (1927) de Carlos Reyes— para identificar la novelística modernista.²² Si bien estos problemas, visibles en las siempre movedizas fronteras de los supuestos "premodernismo" y "postmodernismo", involucran no sólo a la novela, sino a toda

la producción literaria de un periodo, ¿por qué se acentuó más en el género novelístico? La respuesta podría encontrarse en el siguiente punto.

- Las características internas de las novelas del periodo modernista no son uniformes. Los estudios tipológicos han encontrado un verdadero reto en identificar rasgos comunes en ellas. Este problema es casi inexistente en otros géneros, incluyendo el cuento cuya brevedad y condensación temática le ayudaron a mantener cierta uniformidad. La novela, por su parte, encontró en su extensión narrativa el marco idóneo para mostrar a flor de piel el mosaico de influencias de las que el modernismo se nutrió. Así lo aprecia Dolores Phillipps, quien apunta lo siguiente:

La dificultad de una consideración crítica global de la novela del modernismo puede derivar también del carácter *híbrido, ecléctico* que se le reconoce y que acarrea el eventual, pero muy delicado, rastreo de todas las tendencias de que se nutre (*incluso, o más aún, sobre todo, las incompatibles, tales simbolismo o decadentismo vs naturalismo*).²³

Lo anterior ha repercutido en la recepción crítica de las novelas modernistas. Novela modernista, simbolista, decadente, del modernismo o de fin de siglo, como la nombra Klaus Meyer-Minnemann,²⁴ son algunos de los denominadores que ha recibido. No es mi intención en este trabajo especular sobre dicho problema. Si el modernismo es un periodo complejo en el que confluyeron diversas tendencias literarias, es lógico que la novela —producto de ese momento histórico-literario— refleje ese eclecticismo. Considero que al referirme a ella como "novela modernista" es posible identificar coordenadas textuales y contextuales de un momento en nuestra historia literaria, condiciones suficientes para este trabajo.

A pesar de la dificultad para identificar características comunes a todas las novelas del modernismo, algunos críticos han señalado algunas a partir de las novelas más representativas de este periodo. Aníbal González —quien realiza su estudio a partir de cuatro novelas: *De sobremesa* de José Asunción Silva, *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, *Lucía Jerez* de José Martí y *Alsino* de Pedro Prado— señala las siguientes:

- Siguen el modelo de la "prosa artística".
- Recurren a ciertos tópicos característicos como el *dandy*, la mujer fatal y *spleen vital*.
- Defienden una postura antipositivista.
- Hay en ellas una constante presencia del artista.
- Son un espacio en el que se reflexiona sobre el lugar que ocupa el intelectual en los nuevos esquemas sociales de Hispanoamérica.²⁵

A los rasgos anteriores podrían añadirse otros dos: el uso del estilo libre indirecto y la preponderancia de la introspección y los enfoques subjetivos.

La novela de Asunción Silva, *De sobremesa*, ciertamente conjuga las características anteriores. Es considerada como uno de los textos más representativos e importantes en la novelística del modernismo, mérito que no le sirvió de mucho, pues estuvo en el olvido por años. Klaus Meyer-Minnemann se refiere a ella como "la primera novela que en el continente muestra con claridad las marcas de *fin de siècle*".²⁶ Su accidentado nacimiento, su tardía publicación y la polémica recepción de la que fue objeto ya fueron explicados en el capítulo anterior. Sólo queda por explicar qué es *De sobremesa*.

Dolores Phillipps enmarca a *De sobremesa* en las novelas de artistas, las cuales "reflexionan sobre el desplazamiento del arte en la sociedad [...] e inauguran la discusión crítica en torno al arte y su función como tarea del artista mismo".²⁷ Su protagonista, José Fernández, es aquel "héroe heredado del romanticismo con ropaje de pequeño dios: el artista".²⁸ La misma preocupación que embargó a los modernistas se filtra en el personaje de Silva: cuál es el lugar del artista —o del intelectual, como lo plantea Anibal González— en la nueva sociedad burguesa.

El argumento de la novela es muy sencillo: un artista ve frustrada su búsqueda de un ideal redentor encarnado en una mujer. La sencillez del asunto se ve compensada con su desarrollo, que es a través de las páginas de un diario. Con ello se advierte nuevamente que la narrativa modernista sacrificó la anécdota en favor de un uso del lenguaje. José Fernández —hombre joven, pudiente, solitario y sibarita— lee durante una sobremesa las páginas de su diario a un grupo de amigos. El pretexto, develar el misterio que encierran el nombre de su hacienda, Villa Helena, y un escudo formado por una mariposa y tres hojas. La lectura del diario no sólo aclara el misterio, también revela los ideales artísticos y políticos del protagonista —*alter ego* del propio Silva—, el *spleen* vital y el conflicto que le causa a Fernández la elección entre el amor sensual y el amor espiritual.

El uso que hace Silva —en voz de José Fernández— de narrar a través de las páginas de un diario es de lo que más llama la atención en la novela. El origen de estas novelas-diario es contemporáneo al propio Asunción Silva en las dos últimas décadas del siglo XIX. Entre 1880 y 1890 se publicaron en Europa gran

cantidad de diarios íntimos. El más llamativo fue el del suizo Henri-Frédéric Amill, titulado *Fragments d'un journal intime*, que constaba de diecisiete mil páginas. Estos diarios íntimos tuvieron gran éxito entre los lectores y no pasó mucho tiempo para que los escritores adaptaran a la forma del diario la narrativa de ficción. Un mayor grado de verosimilitud y la inquietud despertada por la psicología los motivaron al uso de esta forma.

La novela-diario se adapta perfectamente a lo que buscaban los modernistas: dirigir la lectura del mundo no hacia el exterior, como lo hacían los naturalistas, sino al interior, hacia los estados del alma:

La novela diario representa una forma más radical de narración subjetiva dentro de las narraciones en primera persona [...] el acceso a la vida interior se hace más directo y más *auténtica* [...] la expresión de esa intimidad. La posibilidad reside en el mayor grado de inmediatez que esta forma de escritura conlleva: el proceso envuelve al lector directamente en la experiencia mental del personaje diarista, en el momento de la escritura convocándolo, además, a una identificación con esa conciencia sola que expresa. [...] El diario en cuanto expresión escrita esencialmente intimista, no requiere continuidad u organización deliberada en la articulación [...] del contenido de los pensamientos. Al contrario, el código de verosimilitud, que operará en lo ficticio, prescribe la fragmentación, así como el discurso elíptico —pues son prescindibles, dirigidas a sí, determinadas precisiones— y hasta debería poder permitir, en rigor, cierto descuido en la forma. Por estos rasgos, así como por prestarse espontáneamente a la focalización sobre el contenido actual de la conciencia, el diario se acerca muy visiblemente al monólogo interior.²⁹

Ese mismo medio requirió "el desarrollo de un léxico y de una sintaxis apropiados [...] para establecer un paralelo a la ostentación del vanguardismo literario, artístico o cultural del protagonista".³⁰ Si el protagonista es un poeta, la relación directa entre Silva, como creador, y Fernández, como personaje, no podía darse de una mejor manera que con el lenguaje. Testigos de ello son el colorismo,

la composición descriptiva, los momentos impresionistas y expresionistas y la exaltación lírica que por momentos invaden los párrafos de *De sobremesa*.

Por último cabe mencionar los posibles modelos que están detrás de *De sobremesa*. Por mucho tiempo se ha mantenido que las principales influencias en la novela de Silva son *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *El señor de Phocas* de Jean Lorrain y *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, siendo esta última la más determinante.³¹ Pero la novela de Silva —que es fiel producto del eclecticismo modernista— tiene un espectro de posibles influencias mucho más amplio que podría rastrearse desde el romanticismo. Espectro que incide no sólo en el protagonista, José Fernández, sino que consolida y estructura a todos los personajes de la novela, incluyendo a aquellos que conforman el imaginario femenino de Silva.

NOTAS AL CAPÍTULO 2

¹ Juan Loveluck, "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, núm. 59, enero-junio de 1965, p. 17.

² *Ibid.*, pp. 18-19.

³ Anibal González, "La escritura modernista y la filología", *Cuadernos Americanos*, año XL, vol. CCXXXIX, núm. 6, noviembre-diciembre de 1981, p. 92.

⁴ Donald Shaw, "La novela modernista", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*, p. 511.

⁵ Oksana María Sirkó, "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 57.

⁶ Federico de Onís, "Sobre el concepto del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, p. 40.

⁷ Roberto Yahni, "Prólogo" a *Prosa modernista hispanoamericana*, p. 12.

⁸ Antonio Castro Leal, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*, p. IX.

⁹ R. Yahni, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ José Olivio Jiménez, "El ensayo y la crónica del modernismo", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*, p. 540.

¹² Este entrecruzamiento de los géneros puede apreciarse en los títulos de algunas obras. Las *Prosas profanas* de Darío —que son versos— y los *Poemas del alma* del costarricense Rafael Ángel Troyo —que son prosas— son ejemplo de ello.

¹³ R. Yahni, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴ Enrique Anderson Imbert, "Comienzos del modernismo en la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, p. 515.

¹⁵ Lenore V. Gale, "Rubén Darío y el poema en prosa modernista", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 174.

¹⁶ Raimundo Lida *apud* Enrique Pupo Walker, "El cuento modernista: su evolución y características", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*, p. 517.

¹⁷ Germán Gullón, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, 1974, p. 180.

¹⁸ José María Martínez, "Introducción" a Rubén Darío, *Cuentos*, p. 13.

¹⁹ E. Pupo Walker, *op. cit.*, p. 517.

²⁰ Dolores Philipps-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, p. 31.

²¹ E. Anderson Imbert, *art. cit.*, p. 515.

²² Anibal González, *La novela modernista hispanoamericana*, p. 24.

²³ D. Philipps-López, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, pp.19-64.

²⁵ A. González, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ K. Meyer-Minnemann, *op.cit.*, p. 65.

²⁷ D. Philipps-López, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ J. Loveluck, *art. cit.*, p. 20.

²⁹ D. Philipps-López, *op. cit.*, p. 164.

³⁰ Klaus Meyer-Minnemann, "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984. p. 435.

³¹ Alfredo Villanueva Collado observa que la influencia de Huysmans en Silva se da más en un nivel contextual que textual. *Vid.* "José Asunción Silva y Karl-Joris Huysmans: estudio de una lectura", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm.146-147, enero-junio de 1989, pp. 273-286.

Capítulo 3

La mujer en la cultura decimonónica: de la realidad a la ficción

*Y hallé que es la mujer más amarga que la muerte
y lazo para el corazón, y sus manos, ataduras.
El que agrada a Dios escapará de ellas,
mas el pecador en ella quedará preso.*

Eclesiastés, 7:26

UNA REALIDAD DE *FIN DE SIÈCLE*

En 1882, Manuel Gutiérrez Nájera, en carta dirigida al redactor del *Trait d'Union*, escribía:

Cuando se quieren conocer los vicios sociales de un pueblo y las pequeñas miserias de su vida diaria, no se ocurre a los dogmatistas ni a los matemáticos, ni a los geólogos ni a los preparadores de química, ni siquiera a los filósofos, que están sobrado absortos en la contemplación de la idea para descender de la esfera abstracta en que se mueven a las quebras y vericuetos de la vida real. Se ocurre a los que se han propuesto fotografiar la sociedad: al novelista y al dramático.¹

Poco ortodoxo sería afirmar ahora el carácter de verosimilitud “fotográfica” de los testimonios literarios de novelistas y dramáticos. Y es que —siguiendo con el simil najeriano— ni siquiera la fotografía queda excluida de las herramientas de

interpretación de que dispone el ser humano. El fotógrafo, al igual que el escritor, selecciona una parte de un todo. He ahí un primer ejercicio de interpretación que está contenido en la interrogante ¿por qué escogí esto y no aquello? Para ello fue necesario tener al frente una panorámica, elegir de ella sólo una porción —elección que es válida simplemente al revestirla con un *je ne sais quoi*—, plantar sobre el terreno el trípode, encuadrar y enfocar el objetivo y hacer que en un “click” la realidad exterior se traslade a una realidad interior, es decir, a una realidad cultural. Algo muy semejante ocurre con el escritor, con la única salvedad de que la tinta, al no tener las mismas propiedades que la luz, puede extender ese “click” —que en la fotografía tan sólo dura un instante— por días, semanas e incluso años.

Teniendo en cuenta lo anterior, sería osado hablar de una realidad a partir de ciertas instantáneas literarias, como lo sería exponer la condición de la mujer decimonónica a partir de los retratos que algunos escritores finiseculares elaboraron de ella. Por ello, antes de revisar ese álbum femenino de *fin de siècle* heredado a nosotros por aquellos literatos —entre los que se encuentra José Asunción Silva— no estaría de más detenernos a contemplar un poco el panorama de la situación de la mujer del siglo XIX, sin olvidar que el horizonte, tanto espacial como temporal, siempre velará algo de la realidad a nuestros ojos.

El siglo XIX fue en muchos sentidos una centuria revolucionaria. Varios estados se consolidaron como naciones —entre ellas las originadas por el conjunto de movimientos independentistas en la América colonial—, una rápida

industrialización trazaba nuevos caminos para las relaciones comerciales, la clase media burguesa destronaba a la aristocracia y la ciencia agregaba a su discurso nuevas palabras como "evolución", "asepsia" y "subconsciente". Aquellos nuevos vientos progresistas no tardarían en orientar las veletas de las relaciones entre las sociedades, y, más aún, entre los individuos que las sustentaban. Relaciones básicas y necesarias en una sociedad como las que se establecen entre hombres y mujeres:

El siglo XIX se define rápidamente por un endurecimiento en lo relativo a la emancipación femenina [...]. Hay un temor burgués y masculino ante una posible y más amplia participación femenina en la vida social, vislumbrada en su activismo político o en los desplantes de algunas mujeres (más o menos) "liberadas" del tipo de George Sand o de Lou Andreas Salomé [...]. Todavía el burgués no se da cuenta de que la modernización técnica no es ajena a una modernización de las costumbres y que promover el mercado en lo económico tiene como compañía la salida de las mujeres del espacio doméstico para introducirse en esferas laborales y mundanas.²

Tal "endurecimiento" de la emancipación femenina que señala José Ricardo Chaves no fue producto de una generación espontánea. El Siglo Ilustrado ya había sentado las bases de un discurso masculino siempre hegemónico en la historia de la cultura occidental. Las mujeres, siempre presentes y activas en los movimientos revolucionarios, no vieron recompensados sus esfuerzos con libertad, igualdad y fraternidad ya que "la emancipación de la mujer, de acuerdo con los postulados de la razón y del derecho natural, siguió siendo algo tan abstracto como la emancipación de los judíos".³ Fueron de las primeras en tomar las calles de París y lo mismo se les veía empuñar un arma que cuidar a los

heridos. Cavar trincheras y encabezar las filas revolucionarias no les fue ajeno, al igual que no consentir ser acalladas en los juicios populares. Pero, conforme ese primer gran fervor revolucionario se fue apaciguando, las mujeres vieron nuevamente abrirse las puertas de su eterno gineceo. Ya Rousseau había sentenciado: "Dad sin escrúpulo una educación de mujer a las mujeres, haced que amen los cuidados de su sexo, que tengan modestia, que sepan velar por su hogar y ocuparse de su casa".⁴

La participación femenina en las decisiones que habrían de orientar las directrices sociales fue ignorada y excluida. Exclusión que no se produjo sólo en el plano de las ideas, sino también en un sentido físico. Las mujeres, a mediados del siglo XIX, tenían ya prohibido el acceso a ciertos foros públicos. ¿La causa? La ancestral idea de una naturaleza femenina débil:

cultivar en las mujeres las cualidades del hombre y descuidar las que le son propias es, a todas luces, trabajar en perjuicio suyo [...]. Creedme, madre juiciosa, no hagáis de vuestra hija un hombre discreto como para dar un mentís a la naturaleza; haced de ella una mujer discreta, y estad segura de que así valdrá más para ella y para nosotros.⁵

La creencia de una naturaleza femenina incapaz, que la sumergió en una constante minoría de edad, tuvo sus raíces más allá de las fronteras del siglo XIX. Lo más asombroso es que en el período decimonónico dicho discurso misógino se vio reforzado enormemente, y, peor aún, por un discurso que en ese siglo comenzaba a despuntar a grandes pasos: el científico. Las viejas consignas religiosas que subordinaban a la mujer al dominio del hombre fueron suplantadas o confirmadas por las disertaciones de la ciencia.

«El hombre es más valiente, combativo y enérgico que la mujer, y tiene mayor inventiva», escribía Charles Darwin en *El origen del hombre* (1871). Escrupuloso a la hora de apoyar sus teorías con datos biológicos en lo referente a los animales, Darwin argumentaba que entre los humanos, la selección sexual y, en la época moderna, las presiones económicas habían causado la competición masculina, no la femenina. Esta competición había hecho posible que el hombre adquiriera «una mayor eminencia, en cualquier cosa que decida hacer, que la mujer». Darwin también aseguraba que el hombre transmitía esa eminencia «de manera más completa a su descendencia masculina que a la femenina» y terminaba diciendo que el hombre había evolucionado más que la mujer y «por tanto el hombre, en última instancia, se ha hecho superior a la mujer»⁶

A la par de la ciencia, la filosofía también mantuvo encendida la tea misógina que caracterizó al siglo XIX. Schopenhauer, Nietzsche, Nordau, Comte, Spencer y Weininger son sólo algunos de los nombres que destacan en la lista de pensadores que defendieron la superioridad masculina. Weininger, en su momento, postuló: "Las mujeres no tienen ni existencia ni esencia, son la nada. Se es hombre o se es mujer, según que se sea o no se sea".⁷

Dicha naturaleza femenina —matizada con un rosario de virtudes como la paciencia, el desinterés, la bondad y la maternidad— se tradujo, en términos prácticos, en una incapacidad. El Código Napoleónico de 1804 catalogó a las mujeres, junto a los criminales, los locos y los niños, como incompetentes legales. Para que una mujer pudiera disponer de sus propiedades debía tener el consentimiento de su padre, tutor o esposo —cabe señalar que el matrimonio en el siglo XIX fue para la mujer simplemente el traslado de la tutoría paterna a la del cónyuge—. Las demandas de divorcio no procedían si venían de parte de la mujer y las leyes eran indulgentes con aquellos maridos que golpeaban a sus esposas

con la excusa de haber reprendido alguna conducta inapropiada.

Al observar lo anterior resulta evidente que el adelanto tecnológico no iba muy de la mano con el progreso de las ideas. Lo que sí fue proporcional a este incremento en las capacidades técnicas de la producción capitalista fue la densidad de población de muchas ciudades europeas. Europa, que a inicios del XIX contaba con poco menos de veinte ciudades con una población cercana a los 100,000 habitantes, tenía a finales de ese siglo cerca de ciento un centros poblacionales que rebasaban cada uno los 90,000 residentes. La inmigración de los poblados rurales a las ciudades fue creciendo en la medida que éstas acapararon las fuentes de producción y con ello los puestos laborales. Muchas mujeres se sumaron a esta peregrinación en busca trabajo, búsqueda que no siempre tuvo éxito, y que, al conseguirlo, no fue en las mejores condiciones. Así lo observó Darío en la mujer peninsular: "en España, 6,700,000 mujeres carecen de toda ocupación, y 51,000 se dedican a la mendicidad. Fuera de las fábricas de tabacos, costuras y modas y el servicio doméstico, en que tan miserables sueldos ganan, la mujer española no halla otro refugio".⁸

Los centros urbanos vieron sobrepasada su capacidad de ofrecer los servicios indispensables a aquella avalancha humana que perseguía mejores condiciones de vida. El hacinamiento en pequeñas habitaciones, la falta de drenaje y agua potable, el elevado costo de los alimentos y los miserables salarios fueron algunas de las duras realidades a las que tuvieron que enfrentarse un sinnúmero de familias. Con aquel triste panorama ante sus ojos, cientos de mujeres

engrosaron las filas de obreros que se empleaban en diversas industrias. Muchas de ellas casadas y con familia, la mayoría de las veces numerosa, tuvieron que compartir con los hombres la responsabilidad de proveer un sustento.

Desde las industrias textiles hasta la minas, las mujeres se adaptaron a las duras condiciones del mercado laboral. Lamentablemente, éste fue una prolongación del sentimiento discriminatorio en contra del "sexo débil". Una obrera percibía la mitad o un tercio del salario normal de un obrero: "Los salarios de las mujeres eran tan bajos que «la mala vida» (el delito, la prostitución o el ser la mantenida de un hombre) era una verdadera tentación".⁹ Las largas jornadas de trabajo, de hasta dieciocho horas diarias, no garantizaban un salario justo, lo que obligaba a muchas manos femeninas a recurrir al trabajo a destajo como un complemento —igualmente insuficiente— de sus jornales.

La discriminación, los abusos, el acoso e incluso la violencia física eran sólo algunos de los escollos a los que tenían que sobreponerse cientos de mujeres que se empleaban en fábricas. Pero el trabajo que realizaban no terminaba en los talleres de costura o en las procesadoras de alimentos. Las labores domésticas nunca dieron tregua y menos si había hijos de por medio. Era común que las madres llevaran a sus hijos a los lugares donde laboraban en virtud de la falta de guarderías y la imposibilidad de pagar una niñera o una nodriza. Pocas concesiones podían presumir aquellas madres o mujeres embarazadas, ni siquiera de que sus hijos quedaran exentos de las rudezas del trabajo. Ante tal aciago ritmo de vida, no era extraño que muchas mujeres enfermaran víctimas del

cansancio, la mala alimentación y las condiciones insalubres en las que subsistían.

Pero, fuera de los rigores de las fábricas, ¿qué otras posibilidades podían ser consideradas por esas mujeres? Realmente no eran muchas. El servicio doméstico, el comercio ambulante, la labor artesanal y el trabajo en el campo fueron algunas otras ocupaciones en las que se emplearon. Desafortunadamente, no quedaba descartada una última forma de ganar dinero: la prostitución.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, hubo una gran expansión de la prostitución en las principales ciudades europeas. Las prostitutas siempre estuvieron cobijadas por una tolerancia, muy acorde con la siempre nombrada doble moral victoriana, que veía en ellas un mal necesario. Las inspecciones sanitarias a las *maisons closes* eran cosa rutinaria y aquella mujer que padeciera de algún mal venéreo era recluida en un internado hasta que se comprobaba su total recuperación. La sífilis fue uno de los grandes temores en los años decimonónicos, al grado de que la muerte —simbolizada tradicionalmente con un esqueleto— se alegorizó en la mujer sífilítica.¹⁰

La prostituta fue uno de los grandes iconos delicuescentes de la segunda mitad del XIX. En los mismos círculos de la prostitución había una jerarquía. No era igual relacionarse con una *courtisane* que “levantar” a cualquier *horizontale* en algún callejón de París.

Entre la baja prostituta y la gran hetaira hay muchos escalones. La diferencia esencial consiste en que la primera hace comercio de su pura generalidad, de modo que la competencia la somete a un nivel de vida miserable, en tanto que la segunda se esfuerza en ser reconocida en su singularidad, y si lo consigue puede aspirar a altos destinos.¹¹

Sólo los hombres de clases acomodadas podían aspirar a los favores de una cortesana. Quienes lo lograban adquirirían cierto *status*, ya que aquella mujer tenía la misma condición de una mercancía que se podía lucir o presumir ante los demás. Las grandes meretrices hicieron suyo el siglo XIX al tener acceso a las altas esferas del poder y del dinero; pero pocas pudieron lo que Friné, la famosa hetera de la Grecia clásica: costearse una escultura en el templo de Apolo en Delfos.

Las jerarquías entre mujeres no sólo se circunscribían a los prostíbulos. Las casas de las clases media y alta eran también el escenario diario de las relaciones entre diferentes estratos representados por la señora de la casa y la sirvienta:

Para los hombres, la línea divisora entre la clase media y la trabajadora generalmente se trazaba en función de los ingresos; para las mujeres, la diferencia estaba entre ser una criada o poder permitirse una. Para la mujer capaz de emplear una sirvienta, el cambio que esto le suponía no era sólo de trabajo, sino de posición social. Al dar ella empleo a una sirvienta, una mujer, aun siendo de baja extracción, se convertía en una «señora» que podía ordenar al menos a otra mujer que hiciera lo que ella mandaba.¹²

Con la prosperidad económica burguesa, muchas mujeres de la clase media en ascenso pudieron librarse de los trabajos domésticos y relegarlos a la servidumbre. Surge así la "dama", término que "pasó a designar a la mujer que buscaba el refinamiento y que no tenía que trabajar con las manos, ni por un salario, ni en un negocio familiar, ni en las demás labores de la casa".¹³ Fueron las damas quienes siguieron el modelo impuesto de un supuesto "deber ser"

femenino. “Deber ser” inaugurado en la Inglaterra decimonónica por la viuda de Windsor, la reina Victoria.

La música, la pintura, la lectura, algún entretenimiento manual como el bordado y la atención en la educación de los hijos llenaron los enormes ratos de ocio que tenían que sobrellevar las mujeres acomodadas. Asimismo, fueron mujeres que tuvieron acceso a una educación que siguió los parámetros rousseauianos: “toda la educación de las mujeres debe referirse a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, educarlos de jóvenes, cuidarlos de adultos, aconsejarlos, consolarlos, hacerles la vida agradable y dulce”.¹⁴ Las mujeres debían recibir una educación adecuada porque de ellas dependía la buena formación de los futuros ciudadanos. A ellas estaba destinada un tipo de literatura edificante que se incluía en las denominadas bibliotecas femeninas formadas por antologías con temas de religión, historia, ciencia, arte y literatura. Surgen también diversas publicaciones periódicas pensadas exclusivamente para un público femenino. Revistas que mantenían al tanto a sus lectoras de las novedades de la moda, instruían sobre manualidades propias de una dama —como la confección de arreglos florales, adornos para los vestidos, bordados y dibujos— y que incluían algún relato “rosa” que distrajera por un momento a sus asiduas consumidoras.

A la sombra de estas damas se desenvolvían las sirvientas. Mujeres que debían tener los atributos básicos para poder trabajar en el servicio doméstico: ser jóvenes, solteras y sin hijos. Lamentablemente, laborar en una casa no siempre



repercutía en mejores condiciones a comparación del duro trabajo en las fábricas. Hasta las mansiones más lujosas tenían áticos fríos y sótanos húmedos en los que generalmente se albergaba la servidumbre. Lavar y almidonar la ropa, planchar, limpiar los orinales, velar por que cada rincón de la casa estuviese libre de polvo, acarrear carbón para la cocina, preparar los alimentos y hacer compañía a la señora de la casa eran sólo algunas de las labores rutinarias de las criadas. La paga no era mucha y la seguridad de mantener el empleo siempre estaba en vilo.

Ante las condiciones tan desfavorables en las que laboraban, muchas mujeres se organizaron. Surgieron gremios de lavanderas, costureras, sirvientas, obreras, vendedoras y hasta de prostitutas que se sumarían al movimiento feminista que comenzaba a cobrar vigor en las últimas décadas del siglo XIX, pero que tendría que esperar hasta el siguiente siglo para ver cosechar sus logros. La reacción masculina no tardó en ridiculizar a aquellas mujeres que reclamaban derechos políticos y laborales retratándolas usando ropa masculina y con caracteres hombrunos. La condena fue casi en su totalidad unánime. La mujeres, al desprenderse del corsé de conducta impuesto, pondrían el dedo en la llaga de la idealización masculina de la mujer; tal y como lo expresó en 1883 Juan Tomás Salvany en *El Álbum de la Mujer*:

Nosotros, entiéndase bien, no somos partidarios de la emancipación de la mujer en el sentido en el que algunos la interpretan. No queremos que la criatura más tierna y más poética de la creación invada los congresos y dicte leyes al país, que corteje como el hombre y arroje a éste de un trono para sentarse en él; no queremos que pierda su poesía de púdica virgen, su ternura de ángel encarnado, su aureola de madre, su sumisión de hija y de esposa. Anhelamos, sí verla más sensata y menos frívola, más

respetada y menos deseada, más feliz y menos indefensa.¹⁵

Este breve panorama expuesto ha sido el de la situación de la mujer en la Europa decimonónica. La condición de la mujer en el Nuevo Mundo no fue muy diferente. Haciendo a un lado la pujante industrialización del norte, el resto del continente marchó con pasos más lentos hacia los horizontes progresistas señalados por las potencias europeas. Guerras civiles, invasiones extranjeras, bloqueos comerciales y una industria incipientemente tecnificada fueron algunas de las causas que estancaron el avance de las nuevas naciones. Pero con todo y estas "particularidades" de la América Hispánica, las circunstancias de las americanas no difirieron mucho de las que enfrentaban las europeas. La mujer, ya fuese en América o en Europa, se mantuvo supeditada al dominio masculino. Los modelos sociales no serían los únicos en atravesar el Atlántico para implantarse en las tierras del Nuevo Continente, los modelos artísticos también vendrían con ellos.

Todos los grupos humanos formulan sus propias representaciones del mundo en cada acto de cultura que realizan. La realidad y su interpretación constituyen una dialéctica cultural en la que la mujer ha estado siempre presente bajo diversas elaboraciones: "Diosas, monstruos y heroínas representan el imaginario masculino acerca de las mujeres; simbolizan la experiencia masculina del mundo de la que no puede excluirse la significación de 'ellas'".¹⁶ En el siglo XIX, dos fueron las principales interpretaciones arquetípicas de la mujer: la *femme fatale* y la *femme fragile*. Fueron estas construcciones las que poblaron gran parte de la literatura de *fin de siècle* y otras manifestaciones artísticas como las plásticas.

Son los dos polos de un ilusorio mundo femenino cartografiado por pintores, escultores, poetas y novelistas. Verlaine, Baudelaire, Huysmans, Zola, Banville y Bourget en Francia; Keats, Rossetti y Swinburne en Inglaterra; Bécquer y Valle-Inclán en España; Darío, Rebolledo, Nervo y Silva en Hispanoamérica —por citar sólo algunos— revitalizaron con sus plumas un imaginario femenino presente en la cultura occidental desde mucho tiempo atrás. Los arquetipos de la mujer fatal y la mujer frágil tienen antecedentes que pueden rastrearse hasta los tiempos grecolatinos. No hay nada nuevo bajo el Sol, cada época actualiza y enriquece los modelos ya existentes.

Antes de iniciar con la descripción de los citados modelos femeninos, es conveniente mencionar el problema de traducibilidad que los términos *femme*

fatale y *femme fragile* conllevan. Pocos son los equivalentes que estas lexicalizaciones originales del francés encuentran en otras lenguas. Frente a tal escollo, la forma francesa ha sido adoptada por otros idiomas para su uso corriente. Un ejemplo de ello es el inglés. El *Unabridged Oxford English Dictionary* define: "*Femme fatale*: a dangerously attractive woman."¹⁷ Por su parte, el castellano ha pretendido resolver dicha dificultad haciendo una traducción literal del original francés para identificarla con un tipo específico de mujer. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia consigna a la mujer fatal como "aquella cuyo poder de atracción amorosa acarrea fin desgraciado a sí misma o a quienes atrae. Aplicase principalmente a personajes de ficción, sobre todo de cine, y a las actrices que los representan".

A pesar de que la Real Academia pareciera haber quitado un peso de encima a los hispanohablantes, la forma francesa siempre termina imponiéndose con un *je ne sais quoi*. Y es que el problema no involucra únicamente una equivalencia entre vocablos, cosa que subestimaría el bagaje cultural inherente a cada lengua. En el caso que nos atañe, ¿sería suficiente definir a la *femme fatale* como una mujer atroz, fatídica, funesta, malvada, desgraciada, peligrosa o fatal de acuerdo con la acepción dada por la Academia? Dichos calificativos son más una aproximación que verdaderos equivalentes de sentido del término original —como veremos adelante en la descripción del arquetipo al que la *femme fatale* dio nombre—, lo que no necesariamente restringiría su uso con una previa aclaración. Respecto a la *femme fragile*, ésta parecería no plantear el mismo dilema de

traducción, por lo menos en nuestra lengua. Mujer frágil o mujer delicada son locuciones bastante cercanas a la acepción francesa.

Iniciemos, pues, con la descripción de los arquetipos hablando primero de la *femme fatale*, de la que Mario Praz señala: "Siempre ha habido mujeres fatales en el mito y en la literatura, porque mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real, y la vida real ha ofrecido siempre ejemplos más o menos perfectos de femeneidad prepotente y cruel".¹⁸ La relación mito-literatura es un aspecto que quisiera destacar de lo apuntado por Praz. Ambas, mitología y literatura, son —siguiendo las palabras del estudioso italiano— el vehículo de ciertos "reflejos fantásticos" de la vida real. La Elena Rivas de Rebolledo y la Medusa, lo mismo que la Salammbô de Flaubert y Circe, ¿no son acaso el reflejo quimérico de cierto miedo masculino hacia la mujer? Y a ellas se unen Pandora, Judit, Dalila, Lilith, Cleopatra, Salomé, las sirenas y las arpias.

Praz, en su estudio *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, define a la *femme fatal* tomando como punto de partida las literaturas francesa, inglesa e italiana. Ya desde el romanticismo —que integró el horror a la belleza—, el arquetipo de la mujer funesta comenzó a ser fuente de inspiración para diversos artistas. En 1873, Walter Pater, al elaborar un estudio sobre la *Monna Lisa* de Da Vinci, reconoció en el célebre cuadro del renacentista italiano la génesis de la mujer fatal. Observación de la cual Praz rescata el siguiente fragmento:

Es una belleza que procede del interior y se expresa sobre la carne, el depósito célula a célula de extraños pensamientos, de fantásticas divagaciones y de pasiones exquisitas. Ponedla por un instante junto a una de aquellas cándidas diosas griegas o de las hermosas

mujeres de la Antigüedad: ¡oh, qué turbadas quedarían frente a esta belleza, en la que se ha trasfundido el alma con todas sus enfermedades! Todos los pensamientos y toda la experiencia del mundo han dejado allá su marca y su impronta en cuanto tienen poder de afinar y tornar expresiva la forma exterior: el animalismo de Grecia, la lujuria de Roma, el misticismo de la Edad Media con su ambición espiritual y sus amores ideales, el retorno del mundo pagano, los pecados de los Borgia. Esa más vetusta que las rocas entre las cuales se asienta; como el vampiro, murió muchas veces y aprendió los secretos de la tumba; descendió a profundos mares y de él conserva a su alrededor la luz crepuscular; traficó extraños tejidos con mercaderes de Oriente y, como Leda, fue madre de Elena de Troya; y, como Santa Ana, fue madre de María; y todo esto no ha sido para ella más que sonido de liras y de flautas, y vive solamente en la delicadeza con la que ha modelado los mudables lineamientos, y coloreado los párpados y las manos.¹⁹

Pocas descripciones de la mujer fatal se acercan a la realizada por Pater.

Detengámonos un poco en algunos de los puntos señalados por él.

La *femme fatale* es una belleza que "se expresa en la carne", he ahí la primer impronta de su retrato. Será esta belleza carnal la culpable del arrobamiento sensual en el que se precipitan los hombres. Sus ojos se transforman en insondables abismos en donde la razón se difumina. Su boca queda enmarcada por unos labios que "no dan paso a la palabra que conforta, sino al beso que excita".²⁰ Y las cabelleras de estas mujeres, en ocasiones rojas en clara alusión al fuego, mudan en una extremidad más que lo mismo brinda la ternura de una caricia que la impotencia de la asfixia:

Las lucientes cabelleras
de las amantes queridas
son lujuriosas banderas,
desplegándose guerreras
sobre las carnes vencidas...²¹

Son mujeres asociadas a cierta bestialidad. Rosario Herrera Guido hace eco de la "animalidad de Grecia" mencionada por Pater al referirse a Semónides de Amorgos, quien habló de "las tribus femeninas como animales: la mujer-zorra, la mujer-yegua, la mujer-mono, una clasificación en la que sólo la mujer-abeja se salva, por laboriosa".²² La animalidad de estas mujeres funestas puede tener varias aristas. La primera de ellas consiste en su asociación con ciertos animales: la serpiente, los felinos salvajes, el macho cabrío, etcétera. La mayoría de ellos asociados con símbolos del Diablo. La serpiente fue una de las más aludidas en esta relación mujer-animal, relación que tiene orígenes bíblicos y que quedó tildada como una maligna complicidad. Recordemos aquella escena flaubertiana en la que Salammbô danza sensualmente con una pitón:

el pitón se dobló y apoyándole en la nuca la mitad de su cuerpo, dejaba colgando la cabeza y la cola, como un collar roto cuyos dos extremos llegaban al suelo. Salammbô la envolvió alrededor de sus caderas, bajo sus brazos, entre sus rodillas; luego cogiéndola por la mandíbula, acercó aquella pequeña boca triangular hasta la punta de sus dientes, y, entornando los ojos, se echaba hacia atrás bajo la luz de la luna. [...] la serpiente apretaba contra ella sus negros anillos atigrados de placas doradas. Salammbô jadeaba bajo aquel grave peso, su cintura se doblaba, se sentía morir; y con la punta de su cola la serpiente le golpeaba muy suavemente el muslo; luego, al cesar la música, la serpiente volvió a caer al suelo.²³

Una segunda variante de esta característica la constituyen los rasgos, tanto físicos como de comportamiento, que adquieren las mujeres fatales. La astucia, la ferocidad y la voracidad —que algunas veces queda saciada sólo con sangre—, el constante acechar a los hombres como presas y la vida nocturna que emula a las criaturas de la noche —entre las que destaca el vampiro— se presentan como

propias de estas mujeres terribles. Los atributos físicos bestiales asociados a la mujer tienen como antecedentes a aquellos monstruos híbridos de la Antigüedad como las sirenas, las arpías y la esfinge. La *femme fatale* de fin de siglo tendrá principalmente en sus ojos y uñas el rasgo distintivo de sus lazos con la bestialidad. Qué peor desgracia podía tener una mujer virtuosa que poseer estas marcas animales, tal y como lo señala Neruo:

El mal, que en sus recursos es proficuo,
jamás en vil parodia tuvo empacho:
Mefistófeles es un cristo oblicuo
que lleva retorcidos los mostachos.

Y tú, que eres unciosa como un ruego
y sin mácula y simple como un nardo,
tienes trágica crin dorada a fuego
y amarillas pupilas de leopardo...²⁴

Un último punto a mencionar en cuanto a los vínculos de la mujer fatal con las fieras tiene que ver con la capacidad que tiene ésta de animalizar al hombre, tal y como lo hizo la bruja Circe con la tripulación de Ulises. Tópico muy común a finales del siglo XIX, Circe significó "la belleza tentadora que induce a la lujuria, al mal, a la animalidad, la que hace que el hombre tenga que renunciar, vencido por el deseo sexual, a sus ideales de trascendencia, de dominio por la razón".²⁵ La sumisión del hombre en un estado instintivo guiado por el apetito sexual nos lleva a otra de las características de estas mujeres terribles: la lujuria.

Ya desde la Edad Media la mujer quedó asociada a este pecado capital como vicio natural en ella, en oposición a la avaricia y el orgullo que se ligaron al hombre. Semiramis, Dido, Cleopatra y Helena son quienes aparecen primero ante

los ojos de Dante y Virgilio en el segundo círculo del Infierno donde los lujuriosos reciben castigo. La lascivia refleja a la *femme fatale* como un ser completamente sexual. Pero la sexualidad en este arquetipo rompe con los esquemas tradicionales relacionados con la mujer, como la Venus que describe Gutiérrez Nájera que "procrea; pero no es madre".²⁶ Sexualidad y maternidad quedan completamente separados en estas "aberraciones" femeninas. La mujer, cuya razón de ser fue vista por mucho tiempo en la maternidad, encuentra en su imagen fatal la desviación de su naturaleza al redefinir su sexualidad hacia el simple goce. Se convierte así en un ser voluptuoso, a semejanza de Lilith, que halla la tranquilidad en la satisfacción de sus excesos sexuales. Estas demasías carnales pueden ir desde los actos de sadismo hasta el incesto, pasando por la homosexualidad. Un ejemplo claro de ello es Salomé, figura enormemente revitalizada en la segunda mitad del XIX, la joven hija de Herodías que pidió como retribución a su sensualidad la cabeza de el Bautista:

Son cual dos mariposas sus ligeros
pies, y arrojado el velo que la escuda,
aparece magnífica y desnuda
al fulgor de los rojos reverberos.

Sobre su oscura tez lucen regueros
de extrañas gemas, se abre su menuda
boca, y prodigan su fragancia cruda
frescas flores y raros pebeteros.

Todavía anhelante y sudorosa
de la danza sensual, la abierta rosa
de su virginidad brinda al tetrarca,

Y contemplando el lívido trofeo
de Yokanán, el núbil cuerpo enarca
sacudida de horror y de deseo.²⁷

Se contaba también que Cleopatra asesinaba a sus amantes al amanecer después de haber pasado la noche con ellos. La muerte del amante resultaba igual o más placentero que el propio acto sexual, de ahí los nombres de “devoradora de hombres” o “viuda negra”. En el siglo XIX, esta idea de la lujuria se encarnó en las prostitutas y más específicamente en las cortesanas. Eran el lado prohibido y siempre atractivo de la sexualidad:

Los mitos masculinos encuentran su encarnación más seductora en la hetaira, quien es más que ninguna otra carne y conciencia, idolo e inspiradora y musa. Los pintores y escultores la quieren como modelo, y nutrirá los sueños de los poetas, y el intelectual explotará en ella los tesoros de la “intuición femenina”.²⁸

Pero tanto libertinaje sexual no podía quedar exento de consecuencias. La concupiscencia se castiga en la *femme fatale* no con aquel dantesco torbellino infernal, sino con la enfermedad venérea. Será la sífilis la peste que azotará los lugares donde reina la mujer fatal.

La descripción de Pater menciona también “el retorno del mundo pagano”, lo que aceptaría dos interpretaciones. Podría hacer alusión al regreso de los arquetipos clásicos: Helena de Troya, Dido, Pandora, Medea, Proserpina, Medusa, Venus, las sirenas y arpías, etcétera. Esto nuevamente lleva a señalar la reutilización de modelos que se genera en cada época. Una segunda lectura podría dirigirse hacia un proceso idolátrico que se concreta en estas funestas mujeres. La lujuria, la avaricia, la animalidad y la presencia constante de la muerte —elementos contrarios a los valores religiosos— convierten a la mujer fatal en una heresiarca de fin de siglo que aboga por la voluptuosidad.

Siguen en el listado de Pater "los pecados de los Borgia". Sería larga la enumeración de los excesos cometidos por aquella tristemente célebre familia *quattrocentista*. Las relaciones incestuosas, las intrigas, la avaricia y el asesinato son sólo algunas de las perversiones de los Borgia que renacerían en las mujeres fatídicas, mujeres que "carecen de atributos intelectuales o convicciones políticas, y son simples posesas de la voluptuosidad y el dinero".²⁹ El poder que enarbolan ellas es el poder inmediato que su sensualidad les brinda. Se produce entonces el enfrentamiento entre dos diferentes dominios: la voluptuosidad de las mujeres y el dinero de los hombres, siendo este último el que habrá de rendirse ante el primero.

Las últimas cualidades que quisiera resaltar en las mujeres de hado infausto antes de pasar a la *femme fragile* se encierran en las siguientes palabras de Walter Pater: "aprendió los secretos de la tumba" y "traficó extraños tejidos con mercaderes de Oriente". Las primeras pueden aludir a cierta naturaleza esotérica en la mujer fatal. Su belleza y su voluptuosidad quedan asociadas con un origen oscuro y diabólico. Es el demonio encarnado en mujer cuya complacencia se manifiesta en un lascivo aquelarre en donde el hombre es sacrificado.

Siguiendo con esta conclusión descriptiva del arquetipo fatal de la mujer, ¿qué recuerdan los mercaderes de Oriente? No son sino la referencia a un exotismo que:

significa admiración por lo lejano y raro, visión de civilizaciones antiguas o primitivas que oponer a la extenuación de Occidente. Hay, claro, un exotismo en el tiempo (el Egipto [sic] faraónico, la prehistoria, el orbe medieval japonés) pero el más buscado —y eficaz— es el que ocurre en el espacio —lejanías geográficas que implican tiempo, pues se trata de culturas (la India, China, Japón)

que habían cambiado poco a través de los siglos. Aventura, libertad, lujo, distancia, diferencia —idealizada—, idealismo mental, vigencia de los instintos, nuevas flores, nuevas telas, y animales nuevos.³⁰

Estos lugares exóticos que encierran lo enumerado por Luis A. de Villena, aventura, libertad, lujo, vigencia de los instintos, flores y animales nuevos, también son parte del reino de la *femme fatale*. Entre las extrañas novedades que las lejanías guardan hay mujeres terribles que hacen de su cuerpo un templo de las libertades instintivas. Recordemos a la niña Chole de Valle-Inclán o a Cleopatra y Semiramis a quienes Swinburne —junto a Salomé, Herodias, Mesalina, Pasífae, Safo y otras más— da voz en su poema "*Masque of Queen Bersabe*":

Cleopatra

*I am the queen of Ethiope.
Love bade my kissing eyelids ope,
That men beholding might praise love;
My hair was wonderful and curled;
My lips held fast the mouth o' the world
To spoil the strength and speech
thereof.
The later triumph in my breath
Bowed down the beaten brows of death,
Ashamed they had not wrath enough.*

[...]

Semiramis

*I am the queen Semiramis
The whole world, and the sea that is
In fashion like a chrysopras,
The noise of all men laboring,
The priest's mouth tired through thanksgiving,
The sound of love in the blood's
pause,
The strength of love in the blood's beat,
All these were cast beneath my feet,
And all found lesser than I was.³¹*

El exotismo exalta la sensación de extrañeza, presenta nuevos placeres y revela un mundo misterioso del que la mujer fatal forma parte, lo cual será siempre una tentación para viajeros y escritores.

LA FEMME FRAGILE Y EL PRERRAFaelISMO

Dejemos atrás la imagen fatídica de la mujer para hablar ahora de la *femme fragile*. Podríamos acortar la descripción de este arquetipo femenino indicando que es todo lo contrario de la *femme fatale*, su antítesis llevada al extremo de la idealización, pero tanto la mujer frágil como la mujer fatal tienen sus propios grados de poetización. Se puede hablar de lo horrendo con diferentes intensidades, lo mismo que de lo bello, todo depende de qué tan exacta quiera ser nuestra respuesta a la interrogante baudelariana: "*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abime, / Ô Beauté?*"³²

En el caso de la mujer fatal, ya hemos abordado la fuerza de elaboración del arquetipo en la medida que enunciemos sus características. Sí, es una mujer bella, pero una mujer que despierta los temores masculinos ante la sumisión que puede provocar la voluptuosidad. El deleite inmediato de los sentidos siempre tendrá consecuencias.

El arquetipo de la mujer frágil también encarna la poetización de la belleza, pero, en oposición a la mujer fatal cuya intensa atracción sobrepasa la capacidad sensual provocando el horror, es la belleza estática y contemplativa. Es la belleza exaltada en un misticismo que supera la inmediatez sensual y se coloca en un plano casi etéreo. Sus antecedentes se pueden ubicar en aquellas damas del amor cortés, el culto mariano en la Edad Media, las damas idealizadas del *dolce stil novo* y las mujeres lánguidas y pálidas del romanticismo. De la misma manera que Praz lo hizo con la mujer fatal, el arquetipo de la *femme fragile* fue reconocido por Ariane Thomalla a partir de las literaturas francesa, alemana y, en especial, del prerrafaelismo inglés.

Estas mujeres delicadas encarnan la triada aristotélica del Bien, la Verdad y la Belleza: "no son más que sombras pasajeras en las que están encerrados muchos ensueños que se multiplican, se reproducen y se coloran como a través de un prisma".³³ Son el ideal encarnado en la Beatriz de Dante o en Laura, la musa de Petrarca. Asimismo, son portadoras de la salvación, la verdad y la sublimación poética del alma. Si la *femme fatale* se define por ser una mujer desbordantemente sexual, la *femme fragile* mantiene una naturaleza casi asexuada que llega a rayar en la androginia. Su trascendencia espiritual las hace rebasar las fronteras de lo sexual y cualquier caída en el plano del materialismo sensual conllevaría su destrucción:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión,
de ansias de goces mi alma está llena.
¿A mi me buscas?

— No es a ti, no.

—Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin.
Yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas?

—No; no es a ti.

—Yo soy un sueño; un imposible,
vano fantasma de niebla y luz.
Soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte.

—¡Oh, ven; ven tú!³⁴

De ahí que la mujer frágil sea un vehículo de salvación para el hombre agobiado en los placeres carnales, lo que muchas veces la lleva a asociar con la figura de la madre, que también es sexualmente inalcanzable.

La mujer frágil es inspiradora del poeta. Queda revestida de todos los atributos que él le brinde y es elevada a un altar colmado de aspiraciones de trascendencia. Es heredera de las lánguidas heroínas románticas. Su fragilidad no sólo es en un plano espiritual, también suele ser en lo físico. Mujeres pálidas y débiles que encarnan la inocencia, la virginidad, la bondad y que irremediablemente están destinadas a morir siendo aún muy jóvenes. De la misma manera en que la sífilis es el escarmiento de la mujer terrible, será la tuberculosis —el inexorable mal romántico— el verdugo de la mujer delicada. Curiosamente, a pesar de la naturaleza asexual de la *femme fragile*, la muerte en el parto también está asociada con ella, lo que refuerza sus vínculos con la figura materna. Serán así las "amadas inmóviles", aquellas cuya belleza ha sido congelada por la muerte.

Anteriormente se mencionó como fuente del arquetipo de la *femme fragile* al prerrafaelismo inglés, corriente pictórica de la segunda mitad del XIX. Es de

resaltar este origen en el ámbito de la pintura de un tópico tan extendido en la literatura. Si bien, como ya referí, se pueden rastrear los antecedentes de este modelo hasta la época del amor cortés, fue con los prerrafaelitas que la *femme fragile* se fijó en un arquetipo. De ahí que para el estudio de estos modelos, ya que la *femme fatale* también tiene sus correspondientes lazos con la pintura, sea necesario acercarse al mundo de la representación pictórica que, en el siglo XIX, tuvo grandes exponentes. Gustave Moreau, Félicien Rops, Aubrey Beardsley, Franz von Stuck y Fernand Khnopf, entre otros, concretaron en sus lienzos las imágenes temibles y delicadas de la mujer, imágenes que pasarían del pincel a la pluma.

Pero, ¿qué es el prerrafaelismo? Se denomina así a una corriente pictórica surgida en Inglaterra en los inicios de la segunda mitad del siglo XIX.³⁵ El nuevo movimiento artístico había surgido como una reacción en contra del academicismo pictórico reinante en Inglaterra que postulaba un "cumplimiento al pie de la letra de unos falsos cánones de belleza física, composición luminosa y gama de colorido vagamente inspirados en la obra de Rafael Sanzio".³⁶ Los jóvenes pintores veían en la obra del afamado renacentista italiano un alejamiento de la naturaleza y ciertas incongruencias en la composición, por lo que adoptaron como modelos a seguir a los "primitivos" italianos —aquellos anteriores a Rafael—, especialmente los del *Quattrocento*. Gozzoli, Masaccio, Giotto, Fra Angelico —el gran pintor del cristianismo prerrenacentista—, Piero Della Francesca, Ucello y Botticelli fueron los inspiradores del fervor prerrafaelita. Su actitud era la continuación de lo que en

Italia realizaban los denominados nazarenos alemanes —Friedrich Overbeck, Peter von Cornelius y Casper David Friedrich— quienes abogaban por un arte con significado, que apelara a los valores religiosos y que estuviese al servicio de la comunidad. En su búsqueda de este arte idealizado, los nazarenos habían vuelto la mirada hacia el pasado, a los tiempos idílicos del medioevo.

Paralelamente a los nazarenos, en Inglaterra se originaba el *Oxford Movement* —que defendió una Iglesia cuya fe fuera producto de la experiencia mística— y el *Gothic Revival* —que promovió el rescate del arte gótico—. Los prerrafaelitas también buscaron en el pasado sus fuentes inspiradoras. Shakespeare, Chaucer, Dante, la niñez de Cristo y de la Virgen María, las leyendas artúricas y los relatos de Walter Scott se convirtieron en la veta inspiradora de temas para los miembros de la Hermandad. Esta actitud evasiva, que se lamentaba de la fría industrialización y del mercantilismo en el que había caído la sociedad, fue inmediatamente criticada. Asimismo, su gusto por el exagerado detallismo, las alusiones simbólicas, la riqueza cromática, el excesivo brillo en las tonalidades y la iluminación natural fueron también objeto de los ataques de la crítica.

Afortunadamente, la Hermandad contó con el apoyo de John Ruskin, célebre crítico de la Inglaterra victoriana, quien en carta dirigida al *Times* diría:

El Prerrafaelismo no cuenta más que con un principio, el de absoluta e ilimitada verdad en todo lo que él hace, que se obtiene terminando mucho todo, hasta el más pequeño detalle de la naturaleza, y sólo de la naturaleza. O cuando tiene que ser confiado a la imaginación, procurando siempre concebir el hecho todo lo más real, de acuerdo a como que pareciese haber sucedido, más bien que del modo más bonito en que podía haber pasado. Cada paisaje prerrafaelista está pintado a fondo, hasta la última

pinclada, directamente al aire libre. Cada figura prerrafaelista, al menos estudiada en su expresión, es el verdadero retrato de una persona. El más insignificante detalle está pintado del mismo modo. Y una de las razones principales para la violenta oposición que la escuela ha encontrado en los demás artistas, es la enorme pérdida de tiempo y trabajo que tal sistema requiere por parte del que lo adopta, en contradicción con el estilo actual, descuidado e imperfecto. Este es el fundamento primordial prerrafaelista.³⁷

La pintura no fue lo único que caracterizó a los prerrafaelitas. Su interés por el arte los llevó a relacionarse con la literatura. En 1850 publican la revista *The Germ*, cuyo subtítulo era "Pensamientos en pro de la Naturaleza en Poesía, Literatura y Arte", en donde aparecen sus primeras poesías. Lamentablemente, sólo hubo tres números de la revista, lo que presagió que la Hermandad llegaría pronto a su fin, cosa que ocurrió en 1851.

A esta primera generación de pintores prerrafaelitas, que abarcó el llamado periodo medievalista, le siguió un segundo grupo de artistas seguidores de Dante Gabriel Rossetti encabezados por William Morris y Edward Burne-Jones. Este segundo momento prerrafaelita se caracterizó por su afinidad al simbolismo y fue el iniciador del *Aesthetic Movement*, precursor del *art nouveau* y *art deco*.

Con lo que respecta a la imagen femenina en la obra de los prerrafaelitas, ésta siempre estuvo presente en el imaginario de la Hermandad. En esa vuelta al pasado, la mujer aparecía ante ellos como modelo de virtud o pasión:

*Of particular interest was the figure of Guinevere. Perhaps it was the stolid manner of Queen Victoria which made men yearn for the simple virtue of Arthur's queen. To the Pre-Raphaelites, Guinevere's fall from grace signified the precedence of passion over propriety — a very revolutionary thought at the time, and one that would appeal to artistic young men.*³⁸

El eterno femenino encontró en los pinceles prerrafaelitas el alambique perfecto que destiló imágenes que van desde la *Ophelia* de Millais hasta la *Lady Lilith* de Rossetti. Elizabeth Siddal, Ruth Herbert, Alexa Wilding, Fanny Cornforth, Annie Miller y Jane Morris —las famosas modelos que fascinaron a los prerrafaelitas— fueron sublimadas en “concreciones carnales de unas mujeres excesivamente ideales”.³⁹ Lo mismo posaron para dar vida a la Beatriz de Dante que a Proserpina. Ellas fueron quienes dieron un rostro a la *femme fragile* y a la *femme fatale* en la segunda mitad del siglo XIX.

De entre todos los prerrafaelitas, fue probablemente Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) quien explotó más el imaginario femenino. Hijo de un inmigrante italiano, Rossetti buscó desarrollar “un simbolismo de tipo personal que debía desembocar en una glorificación, casi mística y masoquista, de la mujer como «femme fatale» y Gran Madre”.⁴⁰ A pesar de sus deficiencias técnicas, especialmente en el manejo de la proporción y los distintos planos, Rossetti revistió a las mujeres que retrató con matices tan singulares que las hacen únicas en toda la producción prerrafaelita. No poseen la exactitud casi fotográfica de Millais ni la enfermiza obsesión naturalista de Holman Hunt. Sus cuellos robustos —en perfecta consonancia con el resto del cuerpo—; los labios carnosos, delineados perfectamente y siempre rojos; la mirada, que cuando no está abstraída, sorprende al espectador hiriéndolo de frente; la nariz, continuación perfecta del entrecejo y el cabello reluciente, símbolo de poder sexual, consagraron una imagen de la mujer muy distintiva de Dante Gabriel Rossetti,

quien siempre anheló unir la belleza espiritual con la carnal.

De la misma forma que con el pincel, Rossetti hizo de la pluma un instrumento más para delinear los perfiles de la ensoñación. La poesía siempre fue parte de su mundo. Fue amigo cercano de Swinburne y hermano de Cristina Georgina Rossetti, una de las grandes poetisas inglesas de la época victoriana. Su obra poética no consiguió las alturas que la de su hermana, pero sí fue un complemento perfecto de su labor pictórica. Algunos de sus cuadros están acompañados por poemas que actúan como amplificadores de sentido y simbolismo.

En la vida artística de Rossetti se reconocen dos momentos. El primero se caracterizó por el gran interés que el medioevo italiano despertó en él. Dante Alighieri se convirtió en el eje de gran parte de su labor creativa. Tradujo la *Vita nuova* e hizo de su vida una representación de la del poeta florentino. Es en este momento en el que sus pinturas se convierten en una evocación ideal y pura de la mujer en clara alusión a Beatriz. Curiosamente durante este periodo, Rossetti vivió una tormentosa relación con Elizabeth Siddal, quien moriría en 1862 por una sobredosis de láudano. Uno de los más famosos cuadros de esta etapa es *Beata Beatrix*, concreción pictórica de la *femme fragile* para la que Elizabeth Siddal posó, y que el mismo Rossetti llegó a describir:

The picture illustrates the Vita Nuova, embodying symbolically the death of Beatrice as treated in that work. The picture is not intended at all to represent death, but to render it under the semblance of a trance, in which Beatrice, seated at a balcony overlooking the city, is suddenly rapt from Earth to Heaven. You will remember how Dante dwells on the desolation of the city in connection with the incident of her death, and for this reason I have introduced it as my background, and made the figures of Dante and Love passing

through the street and gazing ominously on one another, conscious of the event; while the bird, a messenger of death, drops the poppy between the hands of Beatrice. She, through her shut lids, is conscious of a new world, as expressed in the last words of the Vita Nuova — "That blessed Beatrice who now gazeth continually on His countenance, who is through all ages blessed".⁴¹

La segunda etapa se acentúa por un distanciamiento de los ideales prerrafaelitas. Rossetti rescata sus poemas que, en un arrebató romántico, había enterrado con la desafortunada "Lizzie" Siddal y se obsesiona con la modelo Jane Morris —esposa de su colega William Morris—, a quien le dedica la mayor parte de sus poemas recopilados en *The House of Life*. Los retratos de mujeres que realiza comienzan a teñirse con una notable sensualidad. El periodo de culto a Beatriz ha concluido y surgen las imágenes de Lilith, la Pia di Tolomei, Proserpina y Astarté Syriaca, reflejos de la mujer fatal. En su poema "*Body's Beauty*", Rossetti invoca la perversa representación de Lilith:

*Of Adam's first wife, Lilith, it is told
(The witch he loved before the gift of Eve.)
That, ere the snake's, her sweet tongue could deceive,
And her enchanted hair was the first gold.
And still she sits, young while the earth is old,
And, subtly of herself contemplative,
Draws men to watch the bright web she can weave,
Till heart and body and life are in its hold.*

*The rose and poppy are her flowers; for where
Is he not found, O Lilith, whom shed scent
And soft-shed kissed and soft sleep shall snare?
Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
Thy spell through him, and left his straight neck bent
And round his heart one strangling golden hair.⁴²*

Esta obsesión pendular de la pluma y pincel de Dante Gabriel Rossetti es un buen ejemplo de la imaginería femenina que reinó en el *fin de siècle*. Los

arquetipos de mujeres temidas y deseadas poblaron la literatura y las artes plásticas de un siglo en el que la modernidad se abría paso. Son construcciones que se alejan de la realidad en un intento por congelar y preservar a la mujer en el reflejo de la *femme fragile* o condenarla en la imagen de la *femme fatale*. Los temores masculinos ante una actitud femenina disconforme con el papel social que estaba obligada a sobrellevar son los que pueblan el interior de las mujeres inventadas.

LAS SOMBRAS FEMENINAS EN JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

La literatura hispanoamericana de fin de siglo no quedó exenta de los modelos arquetípicos que se desarrollaron en Europa. Al trasladar el espíritu literario de las diversas corrientes europeas a tierras americanas, se embarcaron con él sus sombras y fulgores. No obstante el crisol en el que se convirtió la literatura hispánica de la América finisecular, es posible reconocer en ella las imágenes venidas de tierras transatlánticas, entre las que se encuentran la mujer fatal y la mujer frágil.

En el caso de José Asunción Silva, las imágenes femeninas inundan gran parte de su obra literaria; de la misma manera como ocurrió en su vida personal, en donde la mujer ocupó un papel relevante. Cabe recordar a las infortunadas Inés y Elvira Silva, hermanas de José, cuyas muertes fueron el motivo de

inspiración para los versos de “Crisálidas” y del “Nocturno III”. Después de la muerte de su padre y de Elvira, su madre Vicenta y su hermana Julia se convirtieron en el único respaldo de José Asunción. Doña Vicenta intercedió ante las autoridades para que le fuese dado a su hijo el puesto de secretario en la Legación colombiana en Caracas y Julia recibió el último ramo de flores que José pudo comprar con el poco dinero que tenía antes de suicidarse. Fueron ellas dos su gran preocupación cuando partió a Venezuela y por ellas, cuando soplaban vientos de guerra en Colombia, se embarcó de regreso en el *Amérique*. En cuanto a amores, es conocido que Silva poseía un piso de soltero. Lugar en el que seguramente revivió las hazañas de los donjuanes que a “la hora del crepúsculo, en el misterio de la *garçoniere* donde tantas mujeres han dejado algo de su espíritu, evocan los amores pasados, los cortos amores de una semana o de un mes y reviven condensada en una hora, toda la voluptuosidad de muchos años”.⁴³

De aquellas mujeres de furtivos amoríos poco rastro queda —sólo algunos nombres como los de María Valenzuela, Adriana y Natalia Tanco—, y en cuanto al gran amor de Silva, la incógnita sigue en pie. Una oscura tradición ha señalado a Elvira Silva como el amor imposible de José Asunción, pero el tiempo y la sensatez han ido diluyendo esa maliciosa interpretación biográfica del poeta bogotano. ¿Existió o no alguna mujer en la que Silva volcara sus anhelos? Tomás Rueda Vargas, en 1925, lo afirmó:

Sólo a una (muerta ya) amó Silva; mujer inteligente, extraordinariamente cultivada, sin el menor asomo de pedantería. Gran dama de belleza tranquila, de carácter preciso y firme. Ella comprendió sus versos, apreció en su justo valor el poder de su mente, gustó de la conversación un tanto afectada, pero extraordinariamente ágil e intensa... más ella tampoco llegó al amor:

cuando fue tiempo de amar, su mano buscó la de un barón iletrado pero fuerte en el sentido en el que las mujeres de ayer, de hoy y de mañana sienten o mejor dicho presienten la fuerza del hombre.⁴⁴

Todo parece indicar que esa mujer fue una sobrina de Miguel Antonio Caro; sin embargo, pocos datos dejó el propio Silva para confirmarlo definitivamente. Y por último, es a dos mujeres a quienes debe agradecérseles el rescate del poemario *Intimidades*: María Manrique y Paquita Marin —a esta última dedicó Silva aquellos versos—, ya que ellas transcribieron en un cuadernillo dichos poemas de José Asunción, transcripción que sirvió de base para su primera publicación.

Es tiempo, pues, de pasar a los retratos femeninos que cuelgan de las paredes poéticas que construyó José Asunción Silva. No es mi intención en este momento hacer una detallada clasificación de todas las imágenes femeninas en la obra del poeta, cosa que sería tema de un trabajo aparte. Simplemente pretendo señalar las que considero más representativas en el corpus poético de Silva para después continuar con las que son de mi pleno interés, las mujeres de *De sobremesa*. Este ejercicio parte de la idea de que un escritor difícilmente puede desligarse de sus tabúes, ideales, juicios y modelos al decidir internarse en los terrenos de la poesía o de la prosa. En el caso de Asunción Silva, cuya obra poética sobrepasa lo escrito por él en prosa, esto es observable, por lo que no está de más hacer una revisión de los modelos femeninos en su poesía antes de pasar a las mujeres de su novela, que fueron las últimas que delineó. Iniciemos con los versos mismos del poeta:

¿Para qué quieres versos cuando en ti misma
Encontrarás raudales de poesía?

("¿Para qué quieres versos cuando en ti misma...?", *Oc*, 223)

La idea de la mujer como sujeto poético puede desprenderse de este par de versos, como en su momento lo expresó Bécquer, quien identificaba plenamente a la mujer con el sentimiento indispensable para la creación poética:⁴⁵

¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul.
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú.⁴⁶

Pero el sentido de lo expresado por Silva se extiende a niveles más generales para indicar que la poesía no se reduce a lo escrito por el poeta, sino a la reconstrucción poética que realiza el lector:

Mas quieres versos ¡Vaya mis pobres versos!
Cuando los leas,
Mis estrofas oscuras, que nada dicen,
Tendrán la lumbre diáfana de tus ideas.

(¿"Para qué quieres versos cuando en ti misma...?", *Oc*, 223)

La poetización de la mujer se ciñe también a esta idea. La poesía es sólo un medio sugeridor de ideas —siguiendo con la estética de la sugerencia que planteó el simbolismo— y las representaciones femeninas que se formulen mediante esta idea poética podrán o no estar cargadas de un sentido plenamente simbólico. Todo dependerá de las intenciones del poeta.

La primera presencia femenina a subrayar en la poesía del colombiano es la de la maternidad. Dos figuras destacan en este punto: la madre y la abuela.

La primera transmite el arquetipo del ideal materno plenamente identificable en los siguientes versos:

En el corredor sombrío
óyese el viento silbar,
pero no llega su frío
hasta el rincón del hogar,

do ella, amorosa y sencilla,
En una actitud risueña,
apoyada en la mejilla
la mano, medita y sueña.

Y con profundo cariño
contempla la cuna leve
en donde descansa un niño
tan blanco como la nieve.

("Poesía viva", Oc, 111)

"Amorosa" y "sencilla" son los atributos con los que Silva reviste la imagen de la madre, muy en consonancia con las ideas rousseauianas de un "deber ser" femenino. Su sola presencia es una barrera para las adversidades externas, ya sea la frialdad del viento o la lóbreguez de un corredor. Este reflejo femenino queda asociado con una idea del hogar que el poeta describe:

¡Hogar, hogar, ensueño de los que aman!
Hogar puerto bendito
Oasis de sombra y bulliciosas aguas
En medio de la arena del camino!

("Alas", Oc, 189-190)

Y que en su poema "Las noches del hogar" extiende a los niveles poéticos del ideal najeriano del hogar, contenido en los versos del Duque Job que Silva empleó como epigrafe de su poema:

*"Amo las dichas del hogar sencillo
Apetezco su plácido cariño
Yo quiero que descanse en mis rodillas
La rubia cabecita de algún niño"*

("Las noches del hogar", Oc, 161)

En un mundo donde una tediosa vida social comienza a tomar el control, el hombre halla su último refugio en un hogar de ensueño. Los ideales hogareños contendrán aquellos anhelos que el exterior no le brinda y que, por el contrario, le niega constantemente:

¡Oh cuadro del hogar! oh perspectiva
Cariñosa y risueña,
Cuando en el paso por el falso mundo
Ancha herida sangrienta,
El desengaño abrió, cuando sentimos
Caer mustias y secas
De la primera juventud las rosas,
Qué mortal no desea
Dejar en tu silencio venturoso
Deslizar la existencia
Y guardar lo divino y delicado
Que el alma herida encierra
En tu seno feliz —como la concha
Lejos de las tormentas
Guarda en el fondo del movable océano
Las nacaradas perlas!

("Las noches del hogar", Oc, 161- 162)

A través de esas realizaciones idílicas del hogar, la mujer maternal se transforma en una prolongación del refugio soñado, en un ideal que abre un camino de luz en un presente oscuro y hacia un futuro incierto: "Este énfasis en la función salvadora de la mujer virtuosa y hogareña permite conjugar en ella los aspectos de virgen, madre y esposa, sintetizada en la figura de María, la madre de Jesús".⁴⁷ Es a esta imagen materna a la que el soldado, al sentirse herido de

muerte, grita: "¡Adiós, mamá!" ("El recluta", Oc, 105). También es el símbolo que mantiene viva la esperanza de un amor puro y desinteresado. La madre se convierte en el eje de todas aquellas virtudes que, en un mundo envilecido, se contraponen a los placeres efímeros de los amores huidizos. He ahí el consuelo que brinda Silva en "A un pesimista", quien, ante la duda por una felicidad futura, enaltece a la madre como eterna fuente de dicha:

Hay demasiada sombra en tus visiones,
algo tiene de plácido la vida,
no todo en la existencia es una herida
donde brote la sangre a borbotones.

[...]

Pero, ¿por qué dudar, si aún ofrecen
en el remoto porvenir oscuro
calmas hondas y vívidos cariños

la ternura profunda, el beso puro
y manos de mujer, que amantes mecen
las cunas sonrosadas de los niños?

("A un pesimista", Oc, 113)

La figura de la abuela también se suma a esta idea de lo maternal, pero con asociaciones diferentes. Si la madre es un asilo en un presente opaco, la abuela, cuya función materna se encuentra ya en el ocaso, refleja la angustia de no poder brindar más ese refugio en un porvenir:

Y en las rodillas duras y firmes de la Abuela,
Con movimiento rítmico se balancea el niño
Y ambos agitados y trémulos están,
La abuela se sonríe con maternal cariño
Mas cruza por su espíritu como un temor extraño
Por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño
Los días ignorados del nieto guardarán.

("Los maderos de San Juan", Oc, 11)

Esta representación femenina también juega otro papel en la poesía de Asunción Silva. Es un referente de temporalidad existencial, un símbolo del crepúsculo de la vida que aparece contrastado con la aurora vital de la niñez:

Esa es la eterna ley —Así va unida
La tarde con la aurora de la vida
Cabe la cuna do sonriente vela
El dulce ángel guardián, de alas de oro.
Contemplando a la nieta, su tesoro,
Con unción inefable está la abuela.

(“La abuela y la nieta”, Oc, 184)

De la misma manera en que la madre es enaltecida como amorosa y sencilla, la abuela se revela como una imagen devota que posee cierta gracia espiritual indescriptible. Ambas son descritas en actitudes contemplativas pero en diferentes tonos. La primera irradia una contemplación de “actitud risueña” que “medita y sueña”, mientras que la segunda destaca una actitud contemplativa que encierra un “temor extraño”, una incertidumbre por los días venideros en los que siempre estará presente el sentimiento de la muerte.

Junto a la imagen de la anciana aparece también un nuevo retrato: la mujer joven y adolescente.

Cuando a la niña traigan los amores,
Enjambres niveos de ilusiones gratas
En los días de sol, ramos de flores
Y en las noches de luna, serenatas.
Cuando abra a los placeres la pupila
En brazos de la sombra y el misterio
La pobre anciana dormirá tranquila
En el cristiano y santo cementerio.

(“La abuela y la nieta”, Oc, 185)

Son estas antítesis —vejez-juventud, vida-muerte, día-noche, niñez-aduldez, pasado-futuro— uno de los tres rasgos característicos que Augusto Cortina señala en la poesía de Silva —la obsesión metafísica y el amor a lo imposible son los otros dos aspectos que apunta Cortina—. ⁴⁸ Este juego antitético es observable en el siguiente modelo femenino.

Niñas, adolescentes o núbiles, todas ellas despliegan un juego especular muy interesante en la poesía de Asunción Silva. Son mujeres que encarnan el culto del poeta por las edades vírgenes, inocentes y puras de la niñez; por esa:

Infancia, valle ameno,
De calma y de frescura bendecida
Donde es süave el rayo
Del sol que abrasa el resto de la vida.

("Infancia", Oc, 9)

"Valle ameno" que el poeta, en algunas ocasiones, transforma en un valle oscuro, dejando a esas niñas pálidas suspendidas en la eternidad del tiempo, congeladas por la presencia de la muerte:

Bajad a la pobre niña,
Bajadla con mano trémula,
Y con cuidadoso esmero
Entre la fosa ponedla
Y arrojad sobre su tumba
Frias puñadas de tierra!
Aún sobre sus labios rojos
La sonrisa postrimera,
Tan joven y tan hermosa
Y descansa helada, yerta,
Y está el marchito tesoro
De su dulce adolescencia!

("Notas perdidas, IX", Oc, 202)

Asimismo, son imágenes que representan el despertar de la sensualidad en aquella mujer que ha abierto "a los placeres la pupila":

Tu tez rosada y pura; tus formas gráciles
De estatua de Tanagra; tu olor de lilas;
El carmin de tu boca de labios tersos;
Las miradas ardientes de tus pupilas;
El ritmo de tu paso; tu voz velada;
Tus cabellos que suelen, si los despeina
Tu mano blanca y fina, toda hoyuelada,
Cubrirte con un rico manto de reina;
Tu voz, tus ademanes, tú... no te asombre:
Todo eso está, ya a gritos, pidiendo un hombre.

("Madrigal", Oc, 79)

En el primer reflejo de este arquetipo femenino, la joven muerta, "se anudarán belleza, pureza y bondad, [rasgos de la *femme fragile*] y progresivamente se la va asimilando al ámbito religioso, específicamente con la Virgen".⁴⁹ Es la heredera de la enfermedad y la languidez románticas a la que el poeta pregunta:

¿Con que te vas también? ¿con que estás débil?
¿Con que el aliento de vivir te falta
Y a buscar vas para tu cuerpo enfermo
El aire puro, las campestres auras?
Pues mira, que en las tardes melancólicas,
En el puro fulgor de las mañanas,
[...]
Encuentres nueva vida, que devuelva
Roseo color a tus mejillas pálidas,
Venturosas sonrisas a tu boca
Y *sueños infantiles* a tu alma.

("A una enferma", Oc, 156. Las cursivas son mías.)

Con este modelo de la mujer frágil, Silva despliega asociaciones simbólicas en las que se exaltan la bondad y la superioridad del espíritu, tal y como sucede

en "Crisálidas", en donde el poeta relaciona la muerte de una niña con la metamorfosis de una mariposa para terminar cuestionando:

¿Al dejar la prisión que las encierra
Qué encontrarán las almas?

("Crisálidas", Oc,158)

De la misma manera en que la joven muerta comienza un viaje sin retorno —que supera las barreras del tiempo y del espacio—, la zagala núbil inicia su travesía en medio de "las serenatas", "los ramos de flores", "las ilusiones gratas" y "los amoríos". Sin embargo, a diferencia de su desdichada contraparte, ella encontrará en su camino dos rutas distintas. Silva vuelve aquí a dividir nuevamente la imagen femenina, no sin antes mostrarnos el punto de su bifurcación:

De soltera:

En los tallados frascos guardados los olores
De las esencias diáfanas, dignas de alguna huri;
Un vaso raro y frágil, do expiran unas flores;
El iris de un diamante, la sangre de un rubí
Cuyas facetas tiemblan, con vivos resplandores,
Entre el lújico estuche de seda carmesí,
Y, frente del espejo, la epístola de amores
Que al irse para el baile dejó olvidada allí.

("Sus dos mesas", Oc, 109)

Es el tocador de una de estas jóvenes lo que el poeta nos presenta. Su descripción —llena de colorido y aromas— no podría darnos una mejor imagen de su dueña. Los frascos de perfumes que engalanan los aromas y despiertan el deseo; las moribundas flores —obsequio de algún aventurado admirador— que

pasan sus momentos postreros entre la fragilidad del cristal; las joyas entretenidas en un resplandeciente coloquio; el estuche de sedosa piel en grana, el espejo y la carta amorosa son la perfecta sinécdoque de una hurí. Pues bien, a partir de aquí esta realización femenina podrá tener dos destinos: ser numen y compañera del bienaventurado poeta o ser el reflejo fatal de la mujer.

Hablemos primero de ese destino en el que la mujer se convierte en el motivo amoroso del poeta. Es la idealización romántica —muy becqueriana— de un modelo femenino plasmado en la ensoñación:

Asómate a mi alma
En momentos de calma,
Y tu imagen verás, sueño divino,
Temblar allí como en el fondo oscuro
De un lago cristalino.

("De G. A. Bécquer", Oc, 180)

Y lo mejor aún es que algunas de esas mujeres ya tienen un nombre. Edenia es aquella

Mujer, toda mujer ardiente, casta
Alumbrada con luz de lo ideal...
Radiante de virtud y de belleza
Como mi alma la llegó a soñar,

("Edenia", Oc, 134)

Mientras que Adriana es

Noble como la cándida adorada
Del inmortal poeta florentino,
Corona de la frente inmaculada
El dorado cabello
Que sobre el hombro flota en blondos rizos,
Perdida en el espacio la mirada
Como se pierde en su conjunto bello
La de aquel que contempla sus hechizos.

Hay infinita luz que reverbera
En el azul de sus divinos ojos
Cual de limpio zafiro en los cristales.
Una expresión de majestad serena
De pudor y recato virginales
Vela la gracia de sus labios rojos,
Y es a la vez misterioso encanto,
Lumbre, murmullo, vibración y canto!

("Adriana", Oc,135)

Hector H. Orjuela percibe ya en esta descripción femenina "cierta semejanza" con las imágenes prerrafaelitas.⁵⁰ El simil dantesco, el cabello que "sobre el hombro flota en blondos rizos", la mirada abstraída, la "gracia" de los "labios rojos" y el arcano encanto que irradia toda hacen de Adriana ya una *Lady Lilith*, ya una *Beata Beatrix* rossettiana o, mejor dicho, silvana.

Estas mujeres idílicas, cuya poetización pareciera haber llegado a su cenit, todavía pueden ser sublimadas a niveles superiores a través de la muerte. Edgar Allan Poe ya había sentenciado que "la muerte de una mujer bella es indudablemente el tema más poético del mundo, y asimismo tampoco cabe dudar de que los labios mejor adaptados para expresar este tema son los de un amante desolado".⁵¹ Dos magistrales ejemplos de lo anterior nos regala Silva en "Poeta, dí paso" y en "Una noche", mejor conocido como el "Nocturno III". El tema de la joven muerta renace en los versos del poeta. Pareciera que las entonces niñas que escaparon del golpe mortal que el vate les asestó en la infancia, como en el poema "Crisálidas", estuvieran irremediabilmente condenadas a morir más tarde, una vez que crecieron y tuvieron un tocador digno de una hurí. No se trata ya de una niña enferma que al salir a caminar a la montaña regresa con una crisálida

"entre un ramo de flores silvestres", sino que es aquella, despojada ya de un nombre, a la que el poeta cantó:

Desnuda tú entre mis brazos fueron míos tus besos;
Tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,
Tus cabellos dorados y tu melancolía
Tus frescuras de virgen y tu olor de reseda...

("Poeta, di paso", Oc, 28)

Para dar paso después a la lamentación por su muerte:

¡Ah, de la noche trágica me acuerdo todavía!
El ataúd heráldico en el salón yacía,
Mi oído fatigado por vigiliás y excesos,
Sintió como a distancia los monótonos rezos!
Tú mustia yerta y pálida entre la negra seda,
La llama de los cirios temblaba y se movía,
Perfumaba la atmósfera un olor de reseda,
Un crucifijo pálido los brazos extendía
Y estaba helada y cárdena tu boca que fue mía!

("Poeta, di paso", Oc, 29)

El carmesí de la seda en la que se envolvió la juventud cambia a la enlutada tonalidad del negro. Un negro siempre trágico que en "Una noche" —el famoso "Nocturno III"— envuelve por igual al poeta en una simbólica unión de sombras:

Sentí frío, era el frío que tenían en la alcoba
Tus mejillas y tus sienas y tus manos adoradas,
Entre las blancuras niveas
De las mortuorias sábanas!
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectada,
Iba sola,
Iba sola
¡Iba sola por la estepa solitaria!
Y tu sombra esbelta y ágil
Fina y lánguida,
Como en esa noche tibia de la muerta primavera,

Como en esa noche llena de perfumes, de
[murmillos y de músicas de alas,
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras
[enlazadas!
¡Oh las sombras que se buscan y se juntan en las
[noches de negruras y de lágrimas!...

("Una noche", Oc, 33)

Así como el vate ve en la muerte de la amada el reclamo de la poesía para ser invocada, también él pide una inmolación de melancolía en la memoria de la mujer cuando, separados por la muerte, ésta lo recuerde:

Si en tus recuerdos ves algún día
Entre la niebla de lo pasado
Surgir la triste memoria mía
Medio borrada ya por los años,
Piensa que fuiste siempre mi anhelo
Y si el recuerdo de amor tan santo
Mueve tu pecho; nubla tu cielo,
Llena de lágrimas tus ojos garzos;
¡Ah! no me busques aquí en la tierra
Donde he vivido, donde he luchado,
Sino en el reino de los sepulcros
Donde se encuentran paz y descanso!

("Suspiro", Oc,130)

Es la evocación una de las obsesiones de Silva. Los olores y los objetos son una ventana hacia el pasado, así lo despliega en su poema "Vejeces". Su poder sugestivo es el puente que traza el poeta entre un pasado añorado y un presente gris carente de las tonalidades que los tiempos pretéritos presumieron. Y cuando esta necesidad evocatoria le es negada al hombre por la mujer, cuando a la pregunta expresa del poeta "¿Recuerdas?..." —interrogante que da título al poema—, él mismo da voz al mutismo de quien fue su amada con un "Tú no

¡Era una hermosa niña! Sus pupilas
Tuvieron luz y brillo
Y en su gracia inocente y descuidada
Hubo algo de divino.
Mas algún día entre el tumulto humano
Se deslizó en su oído
Una palabra. —Luego su mirada
Perdió el fulgor antiguo
Y se llenó de lágrimas, y luego
De una noche entre el frío
Se encontró sola en medio de la calle
Con el honor perdido
En el alma llevando la tristeza
Y en los brazos un niño,

(“Perdida”, Oc, 163)

Y culminará poniendo en boca de la desdichada la sentencia que marca a la *femme fatale*:

Del hombre aquel me vengaré en los hombres,
De mi cuerpo marchito,
Haré un altar donde en su afán de goces
Le rindan culto al vicio.
¡Soy el placer! Soy cual dorada copa
Llena de añejo vino,
Mas que guarda en el fondo envenenado
Un germen maldecido.
Venid a mi los que os sentís sedientos,
¡Venid, os daré alivio!

(“Perdida”, Oc, 163)

Sentencia que no es irrevocable a los ojos de Asunción Silva, ya que le brinda a la pecadora la posibilidad de salvación. De la misma manera que Gostkowski lo hace al considerar a la mujer “símbolo de la inocencia y la imagen del pudor. Si, por desdicha, rueda despeñada hasta caer en la sima del vicio, puede levantarse, pidiendo al Dios que la redime el don de las lágrimas y la gracia del arrepentimiento”.⁵²

Si en "A un pesimista" Silva acude a la imagen de la madre como prueba de días dichosos, en "A un ateo" la salvación de la mujer caída en el pecado —representada en María Magdalena— es fiel testigo de la existencia de un Dios misericordioso. A "la hermosa pecadora", aquella cuyos besos hacían a los hombres "soñar locos excesos de carnes palpitantes y rosadas", le dice el poeta:

¡Llora, pobre mujer! Deja la pena
 Bañarte en llanto,
Cuando tras él, el alma se serena.
Oye a lo lejos apacible canto,
Lleva ante el Salvador, tranquila y pura,
 Mística flor abierta
Sobre la arena del sendero oscuro
Por donde va la humanidad incierta,
Baña sus pies en bálsamo de nardos
 Y a la esperanza tornan
Y al supremo dolor los pasos tardos!

("A un ateo", Oc, 186)

Es así como la imagen silvana de la mujer, en un poético periplo, recorre la ensoñación del alma, la belleza corpórea que puede reflejar la fatalidad de la carne y la bondad del espíritu, las edades vitales que experimenta el hombre y, obviamente, el ideal femenino en la imaginación del bardo colombiano. Son mujeres cuya sombra se extiende por cada rincón poético que Silva construye, incluyendo su única novela *De sobremesa*.

NOTAS AL CAPÍTULO 3

- ¹ Manuel Gutiérrez Nájera, "La mujer francesa", en *Obras IX. Periodismo y literatura (1877-1894)*, p. 125.
- ² José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 47.
- ³ Hans Mayer, *Historia maldita de la literatura*, p. 67.
- ⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Emilio o de la educación*, p. 559.
- ⁵ *Ibid.*, p. 544.
- ⁶ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 2, pp. 177-178.
- ⁷ Otto Weininger *apud* Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 86.
- ⁸ Rubén Darío, "La mujer española", en *Obras completas III. Viajes y crónicas*, p. 363.
- ⁹ B. Anderson y J. Zinsser, *op. cit.*, p. 263.
- ¹⁰ *Vid.* J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 89.
- ¹¹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo. Tomo II. La experiencia vivida*, p. 338.
- ¹² B. Anderson y J. Zinsser, *op. cit.*, p. 158.
- ¹³ *Ibid.*, p. 155.
- ¹⁴ J. Rousseau, *op. cit.*, p. 545.
- ¹⁵ Juan Tomás Salvany *apud* Yolanda Bache Cortés y Margarita Bosque Lastra, "Ángel o Demonio", en *Escenario del Duque Job. Exposición bibliohemerográfica*, p. 38.
- ¹⁶ Rubi de María Gómez, "La mujer en Grecia (mito y concepto)", en *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, p. 26.
- ¹⁷ *Apud* E. Bornay, *op. cit.*, p. 114.
- ¹⁸ Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 207.
- ¹⁹ Walter Pater *apud* Mario Praz, *op. cit.*, p. 255.
- ²⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, "Asunción", *Revista Azul*, t. I, núm. 16, 19 de agosto de 1894, p. 241.
- ²¹ Maurice Rollinat, "Las cabelleras", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. II, núm. 4, abril de 1899, p. 122.
- ²² Rosario Herrera Guido, "Mujeres, heroínas, diosas y monstruos", en *Filosofía, cultura y diferencia sexual*, p. 40.

- ²³ Gustave Flaubert, *Salammbô*, p.208.
- ²⁴ Amado Nervo, "A una francesa", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. V, núm. 14, julio de 1902, p. 214.
- ²⁵ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 92.
- ²⁶ Manuel Gutiérrez Nájera, "Asunción", *Revista Azul*, t. I, núm. 16, 19 de agosto de 1894, p. 241.
- ²⁷ Efrén Rebolledo, "Salomé", en *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 299.
- ²⁸ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 340.
- ²⁹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 37.
- ³⁰ Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, p. 78.
- ³¹ A. C. Swinburne, *Selections from the Poetical Works of A. C. Swinburne*, p. 497.
- ³² Charles Baudelaire, "Hymne à la beauté", en *Las flores del mal*, edición bilingüe, p. 140.
- ³³ Bernardo Couto Castillo, "Las madonas artificiales", *Revista Azul*, t. V, núm. 18, 30 de agosto de 1896, p. 280.
- ³⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, "Rima xi", en *Rimas*, pp. 119-120.
- ³⁵ En marzo de 1849, durante una exhibición pictórica de la Academia inglesa, llaman la atención tres cuadros de diferentes autores que tienen junto a cada firma las iniciales P.R.B. (*Pre-Raphaelite Brotherhood*). Se trataba de *The Girlhood of Mary Virgin* de Dante Gabriel Rossetti, *Isabella* de John Everett Millais y *Rienzi* de William Holman Hunt. Estos tres jóvenes en compañía de otros —William Michael Rossetti, Frederic George Stephens, James Collison y Thomas Woolner— habían fundado en septiembre de 1848 la Hermandad Prerrafaelita.
- ³⁶ José María Martín Triana, *El prerrafaelismo: historia y antología*, p. 11.
- ³⁷ John Ruskin *apud* J. Martín Triana, *op. cit.*, p. 29.
- ³⁸ Terri Hardin, *The Pre-Raphaelites, Inspiration from the Past*, p. 8.
- ³⁹ Salvador Dalí, "El surrealismo fantasmagórico del eterno femenino en el arte prerrafaelista, 1936", en Günter Metken, *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, p. 179.
- ⁴⁰ Günter Metken, *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, p. 90.
- ⁴¹ Dante Gabriel Rossetti *apud* Russell Ash, *Dante Gabriel Rossetti*, lámina 30.
- ⁴² Dante Gabriel Rossetti, *La casa de la vida (The House of Life)*, edición bilingüe, p. 176.
- ⁴³ Manuel Ugarte, "La garçoniére", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. II, núm. 12, diciembre de 1899, p. 375.
- ⁴⁴ Tomás Rueda Vargas, "El Silva que yo conocí", en *Leyendo a Silva*, t. 1, pp. 201-202.

⁴⁵ Vid. Jorge Guillén, "La poética de Bécquer", en *Revista Hispánica Moderna*, año VIII, núms. 1 y 2, enero y abril 1942, pp. 1-42.

⁴⁶ Gustavo Adolfo Bécquer, "Rima XXI", en *Rimas*, p. 126.

⁴⁷ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Augusto Cortina Aravena, "José Asunción Silva (Tres aspectos de su obra)", en *Leyendo a Silva*, t. 1, pp. 227-241.

⁴⁹ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰ Héctor H. Orjuela, "Estudio preliminar" a José Asunción Silva, *Intimidades*, p. 40.

⁵¹ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición*, p. 263.

⁵² Gustavo Gostkowski, "El eterno femenino", *Revista Azul*, t. I, núm. 22, 30 de septiembre de 1894, p. 338.

Capítulo 4

Ut pictura poesis: Helena y el camino al ideal

*Pinté tus encantos con mística fiebre
Ciñendo tus sienes con nimbos de paz,
Cuajando tu manto con gemas de orfebre,
Formando con hostias y rosas tu faz!*

*Y mientras creaba tu ingenua sonrisa,
Dejando en tu frente la nieve de un lis,
Hablaban conmigo desde una cornisa
Las líricas aves del Santo de Asís!*

JOSÉ JUAN TABLADA, "Prerrafaelita"

JOSÉ FERNÁNDEZ, UN DON JUAN CONTRADICTORIO

En el capítulo anterior abordé los dos arquetipos femeninos que se consolidaron en la imaginería artística de fin de siglo, pero hace falta un tercer elemento que les brinde dinamismo, que canalice sus ciclos en el eterno femenino. Esa tercera parte del rompecabezas la constituye el hombre que, en el estertor decimonónico, constituyó también un modelo:

Ambos modelos femeninos (la fatal y la frágil) no son autónomos sino que, dado sus supuestos ideológicos —e incluso psicoanalíticos—, uno remite necesariamente al otro, y los dos juntos, a un tercer elemento de índole masculina: el héroe melancólico, perplejo, quien casi siempre se encuentra oscilando entre ambas mujeres, para al final quedarse sin ninguna. Dicho héroe muchas veces se identifica con el artista o, al menos, con un hombre de exquisita sensibilidad.¹

Ese "héroe melancólico" que viene vestido desde el romanticismo "con ropaje de pequeño dios", como lo expresaría Loveluck,² encarna el personaje de José Fernández de Sotomayor y Andrade en *De sobremesa*. Ya he mencionado la polémica que el personaje de Silva ha despertado en la crítica, los modelos en los que posiblemente estuvo inspirado y los señalamientos que hacen de José Fernández y José Asunción como dos caras de una misma moneda, pero, como diría Bernardo Gicovate: "Sólo hay dos puntos de coincidencia claros; autor y protagonista son poetas colombianos y ambos han viajado por Europa".³

Sin soslayar lo dicho por Gicovate, y para el fin que a este trabajo ocupa, podríamos mencionar un tercer punto de coincidencia entre escritor y personaje: la presencia de la mujer. Ya hemos recorrido la vida, el tiempo y la obra de Silva y, a través de un pequeño esbozo, hemos también recapitulado el tema de la mujer en su poesía. Ahora bien, para pasar a los modelos femeninos en *De sobremesa* es necesario tener en cuenta que la presencia masculina que proporciona dinamismo a dichos modelos ya no es directamente la del poeta colombiano José Asunción Silva, sino la de otro poeta, José Fernández, del cual sólo tenemos testimonio a través de su diario.

La consideración de presentar al autor como indirectamente presente en los retratos femeninos que aparecen en su propia novela no obedece a una insensatez crítica, sino que sigue la misma intención del autor. El propio Silva colocó a José Fernández entre él y las imágenes femeninas presentes en *De sobremesa*, por lo que es justificable la utilización de ese mismo lente para un acercamiento —no ya de *fin de siècle*, sino de principio de milenio— a los modelos

de la mujer dispuestos en la novela. Pues bien, será a través de los ojos de José Fernández como nos acercaremos a los arquetipos femeninos de *De sobremesa*, favoreciendo con ello una aproximación a la novela en su carácter de ficción. Si la novela y la biografía de Silva presentan puntos de coincidencia, bastará tan sólo con mencionarlos.⁴ Permitamos, por esta vez, que la figura de Silva sobrepuesta a la de Fernández siga siendo "un monstruoso problema de psicológica complicación ante las generaciones del futuro" (*De sobremesa*, Oc, 264).

Lo anterior no evita que tengamos presente la imagen de la mujer en el corpus poético de Silva para adentrarnos en los modelos femeninos de la novela; ya que, sin duda, es un referente necesario que posee varias aristas convergentes con las mujeres de *De sobremesa*. La única condición que exige el uso del referente poético para establecer paralelismos es tener siempre presente que cualquier arquetipo, modelo o tema desarrollado en la poesía será en voz de un Yo poético, mientras que el referente prosístico hará uso de un narrador. He ahí el porqué del cambio de José Asunción Silva por José Fernández para el acercamiento a los modelos femeninos de *De sobremesa*.

Es un cambio que desde un principio Silva pudo haber llenado de voluntarioso artificio en un intento de mimetismo con José Fernández, pero, por encima de todas las cosas, es un cambio condicionado necesariamente por el paso de un género a otro. ¿Acaso hubiera sido posible mantener la misma intensidad y tono que Silva plasmó en "Poeta, di paso" en una novela de más de cien páginas como *De sobremesa*? La frontera entre géneros y cómo los modernistas la afrontaron en un intento de unificación de las voces poética y

narrativa por medio de ejercicios como la prosa poética es un tema que ya abordé en el segundo capítulo de este trabajo. Acerquémonos entonces a la voz narrativa principal de la novela. ¿Quién es José Fernández?

Hombre joven, pudiente, esteta y sibarita que rechaza la mezquindad de una sociedad que vulgariza todo lo que toca, Fernández pertenece a un grupo de "espíritus delicadísimos y complicados a quienes su misma delicadeza enfermiza ahuyenta de las realidades brutales de la vida e imposibilita para encontrar en los amores fáciles y en las felicidades sencillas la satisfacción de sus deseos".⁵ Es un eterno insatisfecho que busca nuevas sensaciones —en los llamados paraísos artificiales— que ahuyenten el hastío en el que está sumergido. No refleja fielmente a los modelos decadentes de fin de siglo que enmarcaban hombres abúlicos —algunos de ellos sexualmente ambivalentes—, modernos eremitas que hallaban refugio en sus propias torres de marfil. Por el contrario, una fuerza vital desbordante es el "padecimiento" de Fernández. Y subrayo padecimiento porque, ante tal embate vital que sufre el protagonista, se presenta como una verdadera encrucijada poder canalizar tanta energía; cosa que consigue a través del arte, la ciencia, "la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la Vida, la misma vida material, las mismas sensaciones [...] más intensas y más delicadas" (*De sobremesa, Oc*, 232).

Una de las características más importantes de Fernández es la de ser un personaje determinado por la dualidad. Esa doble impronta será fundamental en el desarrollo de la novela y será el principal eje en la relación de Fernández con las

mujeres que se presentan ante él. Su personalidad se trasluce en el juego de un yo intelectual que es:

el adorador del arte y de la ciencia que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguas-fuertes de los primeros pintores antiguos y modernos, milagrosas medallas, inapreciables bronces, mármoles, porcelanas y tapices, ediciones inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas en papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de Oriente; el adorador de la ciencia que se ha pasado dos meses enteros yendo diariamente a los laboratorios de psicofísica; el maniático de filosofía que sigue las conferencias de La Sorbona y de la Escuela de Altos Estudios (*De sobremesa, Oc, 250*)

y de un yo sensual:

que especula con el éxito en la Bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los caballos fogosos y violentos, de Lelia Orloff, de las pedrerías dignas de un Rajah o de una Emperatriz, de los mobiliarios en que los tapiceros han agotado su arte, de los vinos de treinta años que infunden vigor nuevo y calientan la sangre (*De sobremesa, Oc, 250*)

Esta personalidad bipartita es explicada por el mismo José Fernández como producto de su origen mismo, siguiendo así las ideas natural-positivistas de la predeterminación del carácter y la personalidad. Él es la dualidad encarnada en hombre, el crisol de dos reflejos disímiles.

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, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno. 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 Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador. (*De sobremesa, Oc, 291*)

A la "frialdad pensativa" y el "sensualismo gozador" se unen en la paradoja especular de Fernández las contradicciones amor-voluptuosidad, locura-lucidez,

arte-utilitarismo, vida-muerte, sueño-realidad y acción-deseo. Lo interesante del personaje es que no constituye un justo medio en ese universo de dualidades. Por el contrario, su incapacidad por constituir un punto de equilibrio es constante a lo largo de toda la novela. El protagonista de *De sobremesa* es un "personaje de ficción, pero a la vez típico de la desorientación espiritual de aquellos años, José Fernández es espejo en verdad de todas las flaquezas y vacilaciones problemáticas de la época".⁶

Los arquetipos femeninos de la *femme fatale* y la *femme fragile* son también reflejo de dichas "vacilaciones problemáticas" que poblaron el fin de siglo, y tampoco escapan de los juegos de contradicciones en los que se involucra Fernández. En la novela de Silva, la oposición entre los arquetipos femeninos se presenta como una extensión alegórica de los juegos duales que anteriormente mencioné: amor-voluptuosidad, realidad-sueño, acción-deseo, etcétera. Por lo que la relación que Fernández establece con ellas posee una muy fuerte carga simbólica.

Ahora bien, la capacidad que posee Fernández para relacionarse con diversas mujeres queda definida por su personalidad seductora. No se trata tan sólo de un héroe-artista víctima del *spleen*, también es un personaje con marcadas características de don Juan, arquetipo que la época de *fin de siècle* heredó y continuó a partir del modelo que estuvo muy en boga en el primer romanticismo. Entre los objetos que había en el escritorio de Fernández, un amigo de él, Oscar Sáenz, enlista:

un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tibulo manoseado por seis generaciones, y que guardaba entre sus páginas amarillentas la traducción que has estado haciendo [dirigiéndose a Fernández] ; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General, enviado por el Ministerio de Guerra; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro, cuyo análisis te preocupaba; un pañuelo de batista perfumado que sin duda le habías arrebatado la noche anterior en el baile de Santamaría al más aristocrático de tus *flirts*; tu libro de cheques contra el Banco Anglo-Americano, y presidía esa junta heteróclita el idolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio, en tu última excursión, y una estatueta griega de mármol blanco. (*De sobremesa*, Oc, 231)⁷

Interesante sinécdoque de la complejidad de Fernández en la que el perfumado pañuelo de batista nos revela el lado seductor de su personalidad. Sin embargo, el personaje de Silva no sigue fielmente los lineamientos clásicos del don Juan, como también lo hace con el modelo del héroe melancólico. Si quisiéramos ubicar el tipo de don Juan que representa el protagonista de *De sobremesa*, su lugar podría estar entre el Don Juan Tenorio de Zorrilla y Don Félix de Montemar de Espronceda. El primero redimido por el amor y el segundo condenado por su soberbia. Nuevamente, la personalidad de Fernández se bifurca en sus contradicciones. Él, quien en su diario plasmó las invocaciones a una mujer:

¡Helena! ¡Helena! [...] ¿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. (*De sobremesa*, Oc, 347)

afirma en el momento en que repasa las páginas de su escrito:

Hoy es diferente [...] no tengo violentas impresiones sentimentales porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten (*De sobremesa, Oc*, 290)

Como don Juan, Fernández suma las cualidades que identifica Carmen Becerra en el mito del eterno seductor: buscador del ideal, rebelde y amador irresistible.⁸ Él, hombre acostumbrado a los amores ocasionales, reviste con un ideal a una mujer a quien solamente ve en dos ocasiones. Pero entra en un punto de conflicto si tomamos en cuenta su dualidad sensual-intelectual. Para Mercedes Saenz-Alonso, la personalidad del don Juan estriba fundamentalmente en un principio erótico. Saenz-Alonso descarta el lado intelectual como propio del don Juan, ya que "el hombre cerebral elige el camino de la ambición de poder, de riqueza, de mando, de triunfo intelectual; pero nunca a la mujer como principio y fin".⁹ El propio Fernández se explica a sí mismo a través de la dicotomía de un yo sensual y un yo intelectual, y nos muestra su lado intelectual —cerebral, como lo llama Saenz-Alonso— en un plan político-social que traza para el desarrollo de su país, proyecto demasiado ambicioso que contempla la transformación de su nación a través de una dictadura y de la tecnificación de los modelos productivos. Sin embargo, dicho plan no llega a concretarse. Un nuevo ideal aparece en la vida de José Fernández, un ideal encarnado en una mujer llamada Helena. Lo que llama la atención es que aparentemente esa mujer idealizada no es anhelada por un impulso erótico —más adelante analizaremos una posible carga erótica en

Helena—, por el contrario, se convierte en un contrapeso para los excesos disolutos del protagonista.

Entonces, ¿qué impulso es el que anima finalmente las acciones del protagonista? Si para encontrar la respuesta acudiéramos a una balanza que sopesara los dos *yo* de Fernández, seguramente regresaríamos al cuestionamiento inicial. Y es que para despejar la incógnita, más que acudir a las fuerzas rectoras de su personalidad es necesario reconocer el fin al que están encaminadas, fin en el que se trasluce la respuesta misma:

en cuanto a mi vida de hoy [...] su organización obedece en el fondo a lo que ha constituido siempre mi aspiración más secreta, mi pasión más honda: el deseo de sentir la vida, de saber la vida, de poseerla, no como se posee a una mujer de quien nos hacen dueños unos instantes de desfallecimiento suyo y de audacia nuestra, sino como a una mujer adorada, que convencida de nuestro amor se nos confía y nos entrega sus más deliciosos secretos. (*De sobremesa, Oc, 233*)

Apurar la vida hasta sus heces, he ahí el objetivo que impulsa las acciones de Fernández, y el simil donjuanesco con que lo explica no podía ser mejor. Vida y mujer —en su reflejo de mujer idealizada— son elevadas a un mismo plano de ideal, deseo y búsqueda —recordemos que la búsqueda del ideal es uno de los rasgos principales del don Juan—. ¹⁰ Y la asociación podría seguir hasta los terrenos de lo inefable:

La vida. ¿Quién sabe lo que es? Las religiones no, puesto que la consideran un paso para otras regiones; la ciencia no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto. Tal vez el arte que la copia... tal vez el amor que la crea. (*De sobremesa, Oc, 234*)

Así como Fernández se refirió anteriormente a su “deseo de sentir la vida” comparándolo con la posesión de una “mujer adorada”, podríamos continuar dicho parangón al decir que las mujeres de *De sobremesa* son también “copia” y “creación”.

NUESTRA SEÑORA DEL PERPETUO DESEO, SANTA PATRONA DEL *FIN DE SIÈCLE*

Ante la insistencia de sus amigos —quienes desean enterarse de los extraños sucesos que Fernández vivió en Europa y conocer el misterio que encierra el nombre de su quinta Villa Helena—, José Fernández inicia la lectura de su diario, en cuyas páginas iniciales aparece la primera mujer del relato, la pintora rusa María Bashkirtseff (1858-1884). De todas las imágenes femeninas que se desarrollan a lo largo de la novela, la de la joven artista es la única con un referente histórico real claramente reconocible.

Durante las últimas décadas del siglo XIX se popularizó en Europa la llamada literatura intimista a través de la publicación de diarios y cartas personales. *Le Journal de Marie Bashkirtseff* se publicó por primera en 1887, tres años después de la muerte de la pintora. La edición, publicada en dos volúmenes, fue recopilada por André Théuriet y censurada previamente por la familia de la pintora.¹¹

Es probable que si el público lector hubiera conocido el diario de la Bashkirtseff sin mutilaciones, y no fragmentariamente en los trozos seleccionados por la madre de la muchacha para su publicación, nunca hubiera surgido el culto por la genial rusa, ya que

investigaciones recientes del abundante material inédito del diario que reposa en la Biblioteca Nacional de París, revelan que la joven etérea, misteriosa y soñadora —imagen ideal forjada por la exaltación romántica de sus admiradores— fue en realidad un ser complejo, vano, egoísta y extremadamente ambicioso.¹²

El diario de la joven se convirtió en piedra angular de un culto —como lo llama Orjuela— a la pintora, quien encarnó la imagen ideal y frágil de la mujer. Su mausoleo en el cementerio de Passy en París y la casa que habitó en Niza fueron punto obligatorio de peregrinaje para artistas y diletantes. Desde muy niña, Moussia —como la llamaban sus amigos— se interesó por el mundo del arte. La música, la literatura —dominaba cuatro lenguas y leía directamente a los clásicos latinos— y la pintura fueron las que acapararon su interés, destacando finalmente en las disciplinas plásticas. Seguidora de Jules Lepage, pintor que comulgaba con la estética prerrafaelita, María frecuentó los círculos de artistas e intelectuales de París. Fue reconocida como retratista y escultora, y aunque su trabajo le procuró cierto renombre, no trascendió a los niveles que otros pintores de su época conquistaron. Su temprana muerte —víctima de la tuberculosis, el mal romántico por excelencia— y la divulgación de su diario —también se publicó parte de la correspondencia que mantuvo con Maupassant— aureolaron la imagen de la pintora con el nimbo de la “muerta bella”. Corona que adquirió singulares visos a los ojos de los artistas de *fin de siècle*, pues no se trataba únicamente de una joven fallecida, sino que era también una artista.

En una época en la cual los artistas se cuestionaron seriamente la finalidad del arte —comparándolo con las disciplinas científicas—, figuras como María Bashkirtseff fueron enarboladas como portadoras del inefable numen artístico,

misterio revelado a sólo un puñado de privilegiados de extrema sensibilidad. En el caso específico de la pintora rusa, la delicadeza de espíritu —necesaria para comprender el *je ne sais quoi* artístico— se funde con la imagen de la mujer frágil. La asociación no podía ser mejor. Una *femme fragile*, revestida del ideal romántico, se torna en un vínculo entre el artista y el espíritu del arte, de aquel mismo espíritu que habló en la voz de Bécquer:

Yo soy sobre el abismo
el puente que atraviesa,
yo soy la ignota escala
que el cielo une a la tierra.

Yo soy el invisible
anillo que sujeta
el mundo de la forma
al mundo de la idea.

Yo en fin soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso
de que es vaso el poeta.¹³

¿Quién podría entender mejor ese espíritu que “susurra en la alta yerba” y “corre tras las ninfas” que el artista mismo? Sólo un alma delicada, que padeciera de la “enfermedad del arte” —o como diría Silva, de “la chifladura del arte”— con los sentidos exaltados por la experiencia artística, podría acercarse a su comprensión.

Las páginas del diario de Fernández dedicadas a la artista rusa retoman lo anterior contraponiendo la figura de la pintora con la del médico de origen húngaro Max Nordau (1849-1943), autor del libro *Entartung* (1892), traducido al francés como *Dégénérescence*. El protagonista de *De sobremesa* comienza la lectura de su diario con el siguiente comentario:

La lectura de dos libros que son como una perfecta antítesis de comprensión intuitiva y de incompreensión sistemática del Arte y de la vida, me ha absorbido en estos días: forman el primero mil páginas de pedantescas elucubraciones pseudocientíficas, que intituló *Degeneración* un doctor alemán, Max Nordau, y el segundo, los dos volúmenes del diario, del alma escrita, de Maria Bashkirtseff, la dulcísima rusa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de la calle de Prony. (*De sobremesa, Oc*, 239-240)

La confrontación de ambas personalidades es suficientemente clara en su intención: contrastar dos posturas ante el arte. Como anteriormente mencioné, en la última mitad del siglo XIX los artistas pusieron en tela de juicio los propósitos del arte.

Las ciencias naturales, como su nombre indica, se remiten al estudio sistemático de la naturaleza; el derecho, por otra parte, aspira a codificar las relaciones de los hombres en sociedad, mientras que la religión tiene como objeto una "sobrenaturaleza" más o menos definida; en cambio, los decadentistas redescubrieron por experiencia propia, el paradójico dictamen kantiano del arte como una "finalidad sin fin".¹⁴

La falta de conciliación entre el espíritu progresista del positivismo, que dominaba el espectro cultural de la época, y el arte, carente de sentido y finalidad prácticas, se concretó en la fórmula "El Arte por el Arte". Los artistas se replegaron en sus propios terrenos, redefinieron el mundo bajo nuevas perspectivas —el simbolismo y el impresionismo son plena muestra de ello— y trataron de consolidar cierta autonomía del arte sobre las demás formas de actividad cultural. Esta actitud no fue vista con buenos ojos por algunos críticos, destacándose entre ellos Max Nordau.

Médico, historiador, sociólogo y escritor, Nordau reprobó no sólo a los artistas de su época, también la sociedad y la política de su tiempo estuvieron bajo

la mira del crítico húngaro. Su filiación positivista lo llevó a condenar el nihilismo nietzschiano —tan en boga en el periodo de fin de siglo—, el irracionalismo, el egotismo —muy común en el ambiente artístico— y toda aquella ideología o comportamiento que contradijera las normas de orden y progreso que imponía el positivismo.

En *Dégénérescence*, Nordau calificó literalmente de degenerados y enfermos mentales a varios miembros de la cofradía decadentista. El doctor Nordau no fue el único en hacer semejantes juicios. En Europa y en América varios seguidores suyos condenaron las estéticas de *fin de siècle*, entre ellas la modernista. El desequilibrio de aquellos artistas, según sus críticos, era apreciable en “la utilización de las sinestesias —las *correspondencias* baudelerianas— y especialmente por la denominada *audition colorée* —audición coloreada— que según estos teóricos era fenómeno propio de locos o degenerados, puesto que los animales superiores no mezclan las impresiones de sus distintos órganos sensoriales”.¹⁵

En un taxonómico listado que resume Fernández , éste trata de explicar lo que califica de “sistemática incompreensión del Arte”.

Vistos al través de sus anteojos negros, juzgados de acuerdo con su canon estético, es Rossetti un idiota, Swinburne un degenerado superior, Verlaine, un medroso degenerado, de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoy, un degenerado místico e histérico; Baudelaire, un maniático obsceno; Wagner, el más degenerado de los degenerados, grafónomo, blasfemo y erotómano. (*De sobremesa*, Oc, 240)

¿Cómo podría el lente positivista —constreñido por la metodología experimental— aceptar, por ejemplo, una estética como la simbolista que proclamaba la

comprensión de la realidad a través de la mágica sugerencia del símbolo? Ciertamente, a los ojos de una doctrina que rechazaba los conceptos absolutos y universales, las tendencias artísticas de fin de siglo —impregnadas de una mística universalidad— resultaban aberrantes.

¿Por qué has de simpatizar tú con la muerta adorable a quien Barrès venera y a quien amamos unos cuantos, ¡oh! grotesco doctor Max Nordau, si tu fe en la ciencia miope ha suprimido en ti el sentido del misterio; si tu espíritu sin curiosidades no se apasiona por las formas más opuestas de la vida; si tus rudimentarios sentidos no requieren los refinamientos supremos de las sensaciones raras y penetrantes?(*De sobremesa, Oc, 247*)

A dicha postura de sistematización del conocimiento se contrapone, en la figura de María Bashkirtseff, la "comprensión intuitiva" del fenómeno artístico. Las páginas de su diario eran vistas como testimonio fiel de un espíritu capaz de hacer del arte una experiencia de vida, experiencia basada en la exaltación hiperestésica.

el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada. [...] Hay frases del Diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo las fórmulas más netas para anotar mis impresiones.(*De sobremesa, Oc, 247*)¹⁶

Lo expuesto hasta ahora forma parte de la generalidad del espíritu de la época: la oposición entre el cientificismo positivista —encarnado en Nordau— y el arte de *fin de siècle* —representado por la Bashkirtseff—. Ahora es necesario explicar cómo lo asimila Fernández, porque de ahí se desprende la representación que de la pintora rusa se forja el protagonista.

Una clave para entender la formulación de esta imagen femenina se encuentra en la cita anterior. Fernández se suma al culto de la rusa a partir de una identificación con ella en la forma de percibir el arte. El refinamiento de la sensibilidad a grados casi enfermizos es un lazo que une Fernández con la Bashkirtseff. La afinidad entre ambos se produce en la necesidad de hiperestesiarse el ser para sentir la vida en todas sus manifestaciones, agotarla hasta su fin último, no dejar resquicio alguno inexplorado; poseerla toda como a una mujer que entrega sus secretos, como lo expone el propio Fernández, quien puntualiza su compenetración con la pintora en la siguiente cita que rescata del diario de Moussia:

«Me parece que nadie adora todo como yo; lo adoro todo: las artes, la música, los libros, la sociedad, los vestidos, el lujo, el ruido, el silencio, la tristeza, la melancolía, la risa, el amor, el frío, el calor; todas las estaciones, todos los estados atmosféricos, las sabanas heladas de Rusia y los montes de los alrededores de Nápoles; la nieve en invierno, las lluvias de otoño, la alegría y las locuras de la primavera, los tranquilos días del verano y sus noches consteladas, todo eso lo admiro y lo adoro. Todo toma a mis ojos interesantes y sublimes aspectos, querría verlo todo, tenerlo, abrazarlo, besarlo todo, y confundida con todo, morir, no importa cuándo, dentro de dos o dentro de treinta años, morir en un éxtasis para sentir el último misterio, el fin de todo o ese principio de una vida nueva. Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta!...»(De *sobremesa*, Oc, 248)

Fernández también busca adueñarse de ese TODO, experimentarlo, embriagarse en él y profundizar en sus misterios. El arte es una forma de acercamiento a esa totalidad, ya que su comprensión —para ser intuitiva— demanda un aguzamiento de los sentidos que haga de todas las sensaciones una sola, una completamente universal.

Si el diario de María es “espejo de una sensibilidad exacerbada”, un “traductor de emociones” y un “formulario de impresiones”, también es la paleta donde la pintora depositó las tonalidades de su propia persona. Paleta que está a la espera de una personalidad sensible que —al leer las páginas del diario— plasme nuevamente el retrato de la “dulcísima rusa muerta”. De tal manera, Fernández delinea en un tríptico a la Bashkirtseff en las imágenes de la mujer artista, la mujer joven y la mujer enferma. No está de acuerdo con las “impresiones instantáneas” que de la rusa ofrece Maurice Barrès en “La leyenda de una cosmopolita”. Él desea un “retrato definitivo” que sólo a través de la lectura del diario puede realizarse.

Surge así la imagen de María como lectora de Spinoza y Fichte, que sueña con el cuadro ideal que:

la ha hecho ir a Sèvres, donde la espera, el modelo, y allí en el luminoso paisaje de primavera, las manos temblándole de artística fiebre, los ojos bien abiertos para verlo todo, los nervios tendidos para realizar el milagro de trasladar al lienzo la frescura de los renuevos, la tibieza del sol que ilumina el campo, la carne sonrosada del modelo, sobre la cual flotan las diáfanas sombras de las ramas de un durazno en flor; el verde húmedo de la yerba tierna, el morado de las violetas y el amarillo de los renúnculos que esmaltan el prado, el azul del cielo pálido en el horizonte, ha trabajado, olvidada de sí misma, en un frenesí, en una locura de arte, hora tras hora, el día entero. (*De sobremesa*, Oc, 241)

Toda la descripción rebosa de un cromatismo lleno de vida. La “carne sonrosada”, la “frescura de los renuevos”, el “durazno en flor”, la “tibieza del sol”, la “yerba tierna” y el colorido floral son una extensión de la propia juventud de la joven rusa, quien, entusiasmada por el nuevo vestido que habrá de estrenar, se olvida por

unos instantes de sus preocupaciones de artista. Pero el encanto de la juventud se rompe en la imagen de la enfermedad:

¡Qué está tísica! Sí, lo siente, lo sabe. Hubo un momento en que al salir de la casa del sabio se abandonó al desaliento y se sintió cerca de la muerte, pero hace dos horas ha olvidado su mal... Por la gran ventana abierta del taller, cercano al cuartico donde está ahora, se veía el cielo nocturno, de un azul profundo y transparente; la luz de la luna se filtraba por allí e inundaba la penumbra de su sortilegio pacificador. Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocadas por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa. (*De sobremesa, Oc*, 242-243)

El colorido se ha difuminado en las tonalidades oscuras con la tuberculosis como mortal telón de fondo y, en un infausto preludio de lo que espera a María, surge la imagen de Ofelia. ¿Cómo olvidar su mal si la música que toca, la que debería darle consuelo, evoca a la trágica joven shakespeariana? ¿Cómo olvidar el frío que le carcome los pulmones si —como Ofelia— pronto sentirá las gélidas aguas de aquel río en su espalda? No, eso no lo puede despejar de su mente, pero tampoco puede condenarla a la resignación. Y en un actitud de lucha en contra del mal que le aqueja, Fernández la contempla pintando "Las santas mujeres".

No es gratuito que Fernández idealice a la joven rusa ante ese cuadro, mismo que la joven no terminó. ¡La Bashkirtseff pronto se verá entre esas mujeres! Ella misma, en su testamento, se visualizó así: "Muero absolutamente pura de corazón, de espíritu y de cuerpo".¹⁷ En medio de la Magdalena que está "sentada, de perfil, el codo apoyado en la rodilla derecha y la barba en la mano, con el ojo átono, como si no viera nada, pegada a la piedra que cierra el sepulcro

y con el brazo izquierdo caído en una postura de infinito cansancio" (*De sobremesa, Oc*, 243) y de María, que se encuentra "de pie, tapándose la cara con la mano, y con los hombros levantados por un sollozo" (*De sobremesa, Oc*, 243), estará ella, la otra María, con el nombre con el que la bautizó Barrès: Nuestra Señora del Perpetuo Deseo.

En el mote acuñado por Maurice Barrès se concentra gran parte del espíritu de *fin de siècle*. Las contradicciones, la desorientación, los anhelos, las debilidades y las fricciones del siglo XIX —como la que hubo entre el cientificismo positivista y las estéticas decadentes— encontraron un punto de distensión en un doble proceso de secularización y divinización que creó una atmósfera de religioso paganismo que lo mismo elevó a la ciencia que al arte a las alturas de la religión; cada uno con sus propios ritos, cultos, iconos y jerarcas. Así, en la literatura, Tablada celebró una oscura liturgia:

Quiero cambiar el grito ardiente
de mis estrofas de otros días,
por la salmodia reverente
de las unciosas letanias;

quiero en las gradas de tu lecho
doblar temblando la rodilla
y hacer el ara de tu pecho
y de tu alcoba la capilla...

Y celebrar, ferviente y mudo,
sobre tu cuerpo seductor,
lleno de esencias y desnudo,
la Misa Negra de mi amor!¹⁸

y junto a Nuestra Señora del Perpetuo Deseo surgieron otras evocadas. Swinburne cantó a la *femme fatale*:

¿Qué nueva obra hallarás para tu amante, qué nuevas pasiones para el día y para la noche? ¿Qué encantos desconocidos para aquellos cuyas vidas son como hojas marchitas? ¿Qué torturas inimaginables, inauditas, no escritas ni conocidas? ¡Ah, bello cuerpo apasionado que jamás ha tenido un corazón que le duela! Aun cuando los besos sean sangrientos sobre tu boca, aun cuando ellos puncen hasta hacerla estremecer y sufrir, más corteses que el amor que adoramos, ellos no hacen mal al corazón y al cerebro, oh, amarga y tierna Dolores, Nuestra Señora de Angustia.
...¿No nacerá ningún nuevo pecado para desesperación de los hombres, ningún sueño de imposibles tormentos?... Ah, ¿dónde iremos para nuestro recreo, si lo peor que se puede hacer ya ha sido hecho?... Te conjuro, responde desde tus altares, Nuestra Señora de Angustia.¹⁹

Jean Lahor hizo de la muerte objeto de su devoción:

Silenciosa señora, coronada de flores,
que calmas los trabajos y alivias los dolores,

la que al par tantas lágrimas a los ojos arrancas
de madres enlutadas y de huérfanas blancas;

tú a cuya helada mano cederá el Universo
¿eres ángel divino o eres ángel perverso?

Deidad a cuya dulce y serena acogida
nuestra alma se aquieta al salir de la vida²⁰

Y Rubén Darío, el tetrarca hispanoamericano del esteticismo, no podía menos que entronizar a la Belleza:

Yo no leeré nunca sin cierta emoción el libro titulado *El éxodo y las flores del camino*, en el cual, entre versos deliciosos y prosas llenas del encanto de la juventud y del prestigio de un buen arte, recuerda, en conceptos ya de humor, ya de melancolía, nuestras horas parisienses [refiriéndose a Amado Nervo], nuestra amistad con curiosos ejemplares de humanidad, y la persecución de los favores de Nuestra Señora y Reina la Belleza.²¹

Nuestra Señora del Perpetuo Deseo, Nuestra Señora de Angustia —traducción que hace Praz de *Notre-Dame des Sept Dolours*—, Nuestra Señora de la Muerte y

Nuestra Señora de la Belleza son las santas patronas del *fin de siècle*. La secularización del culto mariano no fue al azar, ya que María “viene a simbolizar la facultad superior del ser humano: el intelecto de amor o *intuición intelectual*, que armoniza y supera a las demás facultades del espíritu”.²² ¿Acaso no era lo que anhelaban los decadentes? El conocimiento intuitivo de la realidad, la vida y el universo a través del arte. Surgen así las nuevas catedrales, todas bajo el nombre de Nuestra Señora, en donde el culto por el arte se renueva y los perseguidos, los tildados como degenerados, encuentran asilo.

En las bóvedas de Nuestra Señora del Perpetuo Deseo el eco de las palabras de Fernández resuena:

¡Feliz tú, muerta ideal que llevaste del Universo una visión intelectual y artística y a quien el amor por la belleza y el pudor femenino impidieron que el entusiasmo por la vida y las curiosidades insaciables se complicaran con sensuales fiebres de goce [...] si se te compara con el fanático tuyo que a los veintiséis años, al escribir estas líneas, siente dentro de sí, bullir y hervir millares de contradictorios impulsos encaminados a un solo fin, el mismo tuyo: poseerlo TODO; feliz tú admirable Nuestra Señora del Perpetuo Deseo! (*De sobremesa, Oc*, 248)

Mientras, la imagen de la Bashkirtseff, la “dulcisima rusa muerta”, ocupa en el altar mayor el lugar que le corresponde, el de la Virgen, aquella que “preside el nacimiento de la Poesía, y es ella misma símbolo de la Poesía, en cuanto representa el corazón creador y poético”.²³

Gabriel García Márquez señala que en *De sobremesa* "el verdadero hilo conductor no era la riqueza de Fernández, ni sus sueños poéticos o políticos, sino el que menos se ve en el libro: la búsqueda de Helena, una mujer ideal, sin fecha ni lugar".²⁴ El argumento de la novela gira en torno de ese nombre misterioso en el que se encarna un ideal redentor en cuya búsqueda fracasa el artista. Las primeras pistas que aparecen en la novela sobre quién es Helena son un cuadro prerrafaelita, un extraño símbolo compuesto por una mariposa y tres hojas y Villa Helena, nombre de la quinta de José Fernández.

Ante la insistencia de sus amigos, que desean conocer el misterio que encierran esos tres elementos, Fernández no tiene otra salida que iniciar la lectura de su diario, lo que promete develar el secreto. La conclusión de la lectura de Fernández pudo muy bien haber apaciguado la curiosidad de sus camaradas. Pero los estudiosos y los críticos han mantenido todavía expectante la pregunta inicial: ¿quién es Helena? Pregunta que, como una caja china, contiene otras interrogantes sobre los referentes reales y literarios en los que pudo haberse basado Silva para la creación de la bella Helena de Scilly Dancourt.

Ante la imposibilidad de compartir otra sobremesa con Fernández para formularle nuevamente la pregunta —hay quien dice que puso fin a su vida al verse en la quiebra—, los críticos han iniciado su propia búsqueda. Ésta también los ha llevado a recorrer Europa —como ocurrió con Fernández—, pero a través de su literatura, y América, poniendo especial atención en la biografía de José

Asunción Silva. Los resultados de la indagatoria han sido variados. Héctor H. Orjuela sostiene que Helena responde al modelo impuesto por María Bashkirtseff, Nuestra Señora del Perpetuo Deseo.²⁵ La aseveración de Orjuela tiene varios puntos a su favor. Ambas, María y Helena, representan la imagen femenina poetizada que "sirve como recurso para reconciliar la oposición entre la representación estética y la materialidad de la experiencia, por otro lado, el proyecto espiritual del modernismo se sirve de la imagen femenina como personificación de la inspiración poética".²⁶ Las dos imágenes poseen en la novela un especial nimbo que las hace objetos de veneración y que se identifica con el culto por el arte.

Por otra parte, también se ha querido aclarar el misterio de Helena a través de las propias palabras de Fernández, quien en su diario escribió:

Aquel nombre, Helena, no evocaba en mí ninguna figura de mujer que se fundiera con él, ninguna de las que han atravesado mi vida, dejándome la melancolía de un fin de amor tras de los fugitivos entusiasmos, se llamaba así, soñé en la princesa Helena del idilio de Tennyson y mentalmente la llamé Helena, como a una amiga de la infancia. (*De sobremesa, Oc*, 274)

Pero la Helena "justa" y "amable" de Tennyson se acopla muy poco al modelo empleado por Silva en su novela, tal y como lo afirma Bernardo Gicovate:

No es posible sin embargo postular una influencia de Tennyson, ya que no sigue su manera Silva. No se puede afirmar siquiera que el nombre de la mujer ideal se deba a la influencia de Tennyson, ya que además de la reverberación clásica puede haber en la selección un recuerdo del poema "To Helen" de Poe, que se considera también dedicado a la Helena clásica, aunque su comprensión es difícil.²⁷

La Helena de Edgar Allan Poe, la *blessed damozel* de Dante Gabriel Rossetti, la Helena Muti de Gabriele D'Annunzio y Helena de Troya han venido a completar la lista de posibles modelos literarios motivos de inspiración para la imagen de la joven Scilly Dancourt, pero la búsqueda no ha parado ahí. Ricardo Cano Gaviria ha rastreado en la biografía de Asunción Silva los posibles referentes reales que pudo haber utilizado el poeta colombiano para delinear a la "heroína" de su novela, por llamarla de alguna manera. Mallarmé y Geneviève, su hija,²⁸ y Carlos Holguín con una de sus hijas —posible amor secreto de Silva—²⁹ se perfilan como posibles modelos reales de Helena y su padre Roberto de Scilly. Curiosamente, ni siquiera la imagen de Elvira Silva se escapa de una asociación con el personaje creado por su hermano. Max Grillo, en una supuesta descripción testimonial de un momento de la niñez de los hermanos Silva, rebautiza a Elvira con el nombre de Helena:

Durante la siega de los trigales, en los días de sol [...] Helena encabezaba una cuadrilla de rapaces que, armados de hoces, caían sobre las mieses con la excitación producida en sus pechos por el olor intenso³⁰

Y finalmente, cerrando la lista de probables referentes reales de Helena de Scilly, se encuentra la desafortunada modelo y esposa de Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal.

Lo cierto es que la Helena de Silva puede conjuntar todos los referentes anteriores e incluso más. García Márquez califica a la heroína silvana como "una mujer ideal, sin fecha ni lugar". Pero el nombre, el puro nombre de Helena, sí tuvo una fecha y un lugar: la época de fin de siglo que cobijó a Europa y, en cierta

medida, también a América. Helena —con el arquetipo clásico que invoca— fue un nombre bastante recurrido por los artistas decimonónicos, y algo para destacar es su cualidad bifronte. Con él fueron igualmente bautizadas mujeres fatales y mujeres frágiles. En el primer grupo se encontrarían, por citar algunas, la Elena Rivas de Efrén Rebolledo,³¹ “*The New Helen*” de Oscar Wilde y, en la pintura, la “Helena de Troya” de Dante Gabriel Rossetti —lienzo en el cual el autor puso al reverso la leyenda de Esquilo: “Helena de Troya, destructora de naves, destructora de ciudades, destructora de hombres”—. Las Helenas frágiles, por su parte, podrían verse bien representadas en Helena de Scilly Dancourt de Asunción Silva, la Elena Douglas de Hermann Sudermann y en la Helena de Rubén Darío. Esta última, a la cual el poeta inmortalizó en su soneto “El cisne”, nos da una clave fundamental para adentrarnos en la heroína silvana :

Fue en una hora divina para el género humano.
El cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de un aurora, fue para revivir.

Sobre las tempestades del humano océano
se oye el canto del Cisne; no se cesa de oír,
dominando el martillo del viejo Thor germano
o las trompas que cantan la espada de Argantir.

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.³²

La Helena dariana —rescatada del mito clásico— encarna a Nuestra Señora de la Belleza. El ideal máximo anhelado por los modernistas se encuentra depositado

en ella. Es un símbolo por excelencia del esteticismo modernista, al igual que el cisne, que "bajo el impulso de los nuevos poetas, conscientes de su inspiración pero también de su disciplina ('gloria de luz y de armonía'), Helena, es decir la Poesía, será la aspiración a la eternidad y pureza ideal".³³ Y si quedara alguna duda de lo que significa la Belleza, Edgar Allan Poe nos la aclara: "Cuando los hombres hablan de Belleza quieren significar no precisamente una cualidad, como en general se cree, sino un efecto. Para expresarlo en pocas palabras, se refiere a la elevación intensa y pura del alma —no a la del intelecto o a la del corazón—".³⁴

Helena de Scilly Dancourt también encarna ese ideal de Belleza, pero con una peculiaridad, está construido a partir de cinco etapas. En este apartado me avocaré a describir esas cinco fases a través de las cuales se construye la imagen de Helena como reflejo de un ideal; pero antes de entrar en las particularidades de la heroína silvana, es necesario marcar sus generalidades.

La misteriosa protagonista de *De sobremesa* responde indiscutiblemente al arquetipo de la mujer frágil. Es una mujer asexuada —en la mente del personaje masculino—, clara heredera de las mórbidas heroínas románticas —es descrita con una palidez exangüe—, y su función primordial en la novela es servir como un referente espiritual que mantenga al hombre alejado de la corrupción a la que está expuesto. En la poesía de Silva —en especial en los versos de "Edenia" y "Adriana"— se pueden encontrar ya los antecedentes del manejo de la belleza femenina que se desarrolla en *De sobremesa*. Helena también llena el modelo de la mujer adolescente tan empleado por Silva en su poesía. Este culto por la mujer joven tiene dos caras en los poemas de José Asunción. Puede estar orientado a la

mujer núbil que comienza a despertar su sensualidad, o a la niña que evoca la bondad y la pureza de la infancia. En el caso de Helena está encaminado a la segunda opción —a pesar de que por su edad, quince años, debería obedecer al arquetipo de la mujer núbil—. Esto se debe a dos razones primordiales. La primera obedece a que la joven Scilly Dancourt es el contrapeso espiritual que se opone a las mujeres fatales que aparecen en la novela, y la segunda responde a la imagen de la joven como evocadora de los sentidos interiores de Fernández.

Ahora pasemos a las particularidades de Helena. Las cinco etapas a partir de las cuales se construye la imagen total de la heroína de Silva son las siguientes:

- 1) La plegaria profética de la agonizante abuela de Fernández.
- 2) El encuentro de Fernández con Helena en el comedor de un hotel en Ginebra.
- 3) El reencuentro nocturno de los protagonistas en un jardín.
- 4) El hallazgo del retrato prerrafaelita de la madre de Helena.
- 5) El descubrimiento de la tumba de Helena.

Como podrá apreciarse, se trata de una evolución tendiente a sublimar la imagen de Helena y a distanciarla de José Fernández. Surge de la nada, de la oración de una mujer delirante, y termina aparentemente en otro estado vacío representado por la muerte. Y digo aparentemente porque en este último estadio Helena tendrá ya un sentido. Pero vayamos por partes y describamos cada una de estas etapas.

El primer vislumbre de la imagen de Helena ocurre a través de la moribunda abuela de Fernández, quien en su lecho profiere las siguientes palabras:

«¡Señor, sálvalo, sálvalo del crimen que lo empuja, sálvalo de la locura que lo arrastra, sálvalo del infierno que lo reclama. Por tu agonía en el huerto, y por tu corona de espinas, por tus sudores de sangre y por la hiel de la esponja, sálvalo del crimen, sálvalo de la locura, sálvalo del infierno!...» [...] «Lo vas a salvar: míralo bueno, míralo santo. ¡Benditos sean la señal de la cruz hecha por la mano de la virgen, y el ramo de rosas que caen en su noche como signo de salvación! ¡Está salvado! ¡Míralo bueno, míralo santo! Benditos sean.» (*De sobremesa, Oc, 252*)

Esta profética sentencia —de la que el protagonista tiene noticia a través de una carta que le comunica el deceso de la anciana— resonará continuamente en los oídos de Fernández y comienza a visualizar el retrato de Helena como una imagen salvadora. No se menciona el nombre de la heroína, pero sí el modelo al que responde: la Virgen, aquella que es “fecundidad del espíritu, la ‘puerta del cielo’ por donde adviene el Hombre Nuevo”.³⁵

Lo más significativo es que provenga de la boca de la abuela. En la novela, la imagen de la anciana y Helena irán siempre a la par. Ambas compartirán un altar en el que Fernández les rinde culto a través de sus retratos. La abuela complementa la imagen de Helena con su sentido maternal, ya que la joven es un ser sexualmente inalcanzable. El halo de pureza con el que está rodeada Helena le impide interactuar sexualmente y por lo tanto no cumple con ese lado materno que requiere necesariamente de la procreación. La anciana, por lo tanto, complementa esa parte de Helena, ya que ella representa dicho ideal materno. Es curioso observar también que la abuela de Fernández obedece al modelo maternal que Silva emplea en su poesía. Recordemos los versos del poeta:

La abuela se sonríe con maternal cariño
Mas cruza por su espíritu como un temor extraño
Por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño
Los días ignorados del nieto guardarán.

(“Los maderos de San Juan”, Oc, 11)

La imagen de la abuela, tanto en la poesía como en la novela de Silva, es un retrato materno angustiado por la incertidumbre futura que aguarda al hijo o al nieto. En la novela, Fernández se refiere a ella como una santa y, como tal, el cuarto en el que murió es clausurado para perpetuar el “olor de los cirios mortuorios”.

Previo a la segunda etapa, Fernández —quien ha escapado después de haber atacado a su amante— tiene una experiencia ascética en un paraje al pie de los Alpes suizos:

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

¡Naturaleza, bendita seas!... ¡Tus espectáculos vistos en soledad completa, sin oír una voz humana que turbe nuestra meditación, son como un bromuro eficaz y calmante para las almas insomnes! [...] ¡Adiós, sensualidades de bizantino, a vivir vida de hombre! (*De sobremesa*, Oc, 266)

Estos periodos ascéticos y de abstinencia sexual que emprende Fernández están intercalados a lo largo de toda la novela con momentos de voluptuosa excitación, lo que permite observar el conflicto interno del personaje entre su yo intelectual y el yo sensual. El pasaje anterior, en donde aparece la naturaleza como motivadora de los sentidos interiores del protagonista, es único en la novela. La imagen y el

recuerdo de Helena pronto lo desplazan, lo que refleja el espíritu decadente de Fernández al preferir el motivo artificioso sobre el natural.

El segundo momento en la construcción de la imagen de Helena ocurre en el comedor de un hotel de Ginebra. Fernández dio fin a un periodo de cincuenta días de “abstinencia y de estúpidos estudios” —como lo califica el protagonista— en una desenfrenada orgía de alcohol, opio y sexo con la *divetta* Nini Rousset. Y cierto día, mientras come y repasa las *Soledades* de Prudhomme —poeta cuyos versos, según Silva, “hacen soñar con las estatuas griegas por la nitidez y la firmeza”—³⁶ entran en el comedor a ocupar una mesa contigua a la suya el Conde Roberto de Scilly y su hija Helena. En una primera impresión, Fernández describe a Helena comparándola con “el retrato de una princesita hecho por Van Dyck”, y sus manos con las de “Ana de Austria en el retrato de Rubens”. El uso de la transposición artística —recurso “por medio del cual las figuras humanas quedan resaltadas por sus reminiscencias del mundo del arte”—³⁷ es constante a lo largo de toda la novela en el delineamiento de las mujeres. Ni siquiera la abuela de Fernández es ajena a lo anterior, pues es descrita con un “perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci”.

La descripción de Helena continúa:

El otro perfil, el de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión, se destacaba sobre el fondo sombrío del papel del comedor, iluminado de lleno por la luz del candelabro. Completaban su belleza los cabellos, que se le venían y le caían sobre la frente estrecha en abundosos rizos, las débiles curvas del cuerpecito de quince años, con el busto largo y esbelto, vestido de seda roja, las manos blanquísimas y finas. Al bajar los párpados, un poco pesados, la sombra de las pestañas crespas le caían sobre las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa

blanca pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi, y por la curva armoniosa de los labios rosados flotaba una sonrisa supremamente comprensiva. (*De sobremesa*, Oc, 271)

Un primer indicio de la futura filiación prerrafaelita de la imagen de Helena aparece en el símil que establece Fernández entre la joven y una virgen de Fra Angélico, quien junto con Masaccio, Giotto, Piero Della Francesca y Ucello —los denominados "primitivos" italianos— ejerció una gran influencia en el trabajo de la Hermandad Prerrafaelita. También el símil conecta por primera vez las proféticas palabras de la abuela con Helena, cuyo retrato comienza a mostrar las místicas tonalidades —relacionadas con la Virgen— que irradiará a lo largo de todo el relato.

Asimismo, llama la atención el vestido de seda roja con el que aparece por primera vez la joven Scilly Dancourt. El rojo es un color pasional, ligado íntimamente a la sensualidad. Así lo emplea Silva en "Poeta, di paso":

Desnuda tú en mis brazos fueron míos tus besos;
Tu cuerpo de veinte años entre la roja seda,
Tus cabellos dorados y tu melancolía.

("Poeta, di paso", Oc, 28)

En el caso de Helena, el color de su vestido está desprendido de su carga erótica tradicional y remite a otro arquetipo femenino, Beatriz.

Dante nos relata en su *Vita nuova* que la primera vez que vio a Beatriz, siendo aún muy niños los dos, ésta iba "vestida de nobilísimo color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada de la manera que convenía a su tierna edad".³⁸ Amado Nervo, en una paráfrasis del original de Dante, resalta el color del

vestido de Beatriz: "Iba vestida de nobilísimos colores entre los cuales predominaba el rojo, y ceñida y ataviada, sobria y honestamente, a la guisa del tiempo y como a su inocente edad convenia".³⁹ La aparición del modelo de Beatriz queda despejada de toda duda en la imagen que irradian los ojos de Helena: "Descienda la paz sobre ti, pero no te alejes de mi camino, pobre alma oscura y enferma, yo seré tu conductora hacia la luz, tu Diotima y tu Beatriz, decían las pupilas azules" (*De sobremesa, Oc*, 272). ¡Qué no habría dado Fernández para que en ese instante hubiesen venido a sus labios aquellos versos de Baudelaire!

*Ils marchent devant moi, ces Yeux pleins de lumières,
Qu'un Ange très-savant a sans doute aimantés;
Ils marchent, ces divins frères qui sont mes frères,
Secouant dans mes yeux leurs feux diamantés.*

*Me sauvant de tout piège et de tout péché grave,
Ils conduisent mes pas dans la route du Beau;
Ils sont mes serviteurs et je suis leur esclave;
Tout mon être obéit à ce vivant flambeau.⁴⁰*

Con la presencia de Beatriz, el retrato de Helena se completa en esta segunda etapa. Al modelo de la musa dantesca se suma el de la Virgen, sintetizándose en una especie de Nuestra Señora de la Belleza que, como en los anteriores versos de Baudelaire, tendrá la misión de guiar a Fernández por la senda de lo Bello:

El fin de siglo adoptó una figura de mujer como símbolo de inocencia y pureza, como ideal de amor espiritual y místico. El lejano modelo era Beatriz, que guía a su amado, de la mano, a través de las sombras, hacia una más trascendente realidad.⁴¹

Es necesario destacar que esta etapa es la única en la que se nos presenta una descripción de la joven Helena. En las siguientes fases su imagen irá

difuminándose, producto de la sublimación de que es objeto y que comienza a mostrarse en los símiles empleados por Fernández.

La conclusión de este primer acercamiento entre Helena y el protagonista es significativa, ya que al retirarse la joven su imagen queda enmarcada en el espacio de la puerta dando "el aspecto de una aparición". Este es el prelude del retrato prerrafaelita que completará la obsesión de Fernández por la joven Scilly Dancourt —cuarta etapa del proceso de sublimación—, y confirma que "desde el momento de su primer encuentro con Fernández, Helena no es sino apenas una visión, un objeto de contemplación, o concretamente, un cuadro".⁴²

Al finalizar el encuentro, lo único que le queda a Fernández es "un camafeo sobre cuyo fondo gris lo blanco del relieve forjaba una rama con tres hojas, y revoloteando sobre ellas, una mariposa con las alas abiertas" (*De sobremesa, Oc*, 273), que la hija del Conde Roberto de Scilly había olvidado. Sobre su significado, Tablada se cuestionó: "¿No sería la mariposa la representación de la Psiquis, familiar a la iconografía griega y las tres hojas la triada filosófica: Bien, Verdad, Belleza, unidas en la rama como en el ideal platónico?".⁴³ Nuevamente aparece la Belleza en la interpretación de la imagen de Helena —en este caso a través de su prenda—, lo que indica que no estamos errados en el camino.

La tercera etapa fue presagiada en la anterior descripción de Helena, en la que Fernández delinea a la joven con una "palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa blanca pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi". La romántica palidez de Helena se traslada al paisaje en el que se realiza el segundo encuentro: un jardín con una atmósfera sobrenatural iluminado a media

noche por la blanca luz de la luna y las estrellas. La presencia de este *locus amoenus* en *De sobremesa* —proveniente de la tradición medieval— remite a las atmósferas descritas por Silva en su "Nocturno III" o en "Serenata", y será este momento el de mayor clímax en la conformación de la imagen de Helena.

Fernández ya ha investigado el nombre y la procedencia de la joven y su padre —ambos provenían de Niza, lo que une aún más la figura de Helena con la Bashkirtseff, quien vivió durante algún tiempo en esa ciudad italiana— y mientras camina por el jardín del hotel —haciendo memoria del primer encuentro con Helena— observa, al levantar la cabeza, que en uno de los balcones del segundo piso se traslucía "una larga sombra de mujer, como envuelta en un manto que le cayera de la cabeza sobre los hombros" que "se destacaba confusa sobre la blancura de niebla del transparente". La nitidez de los colores y símiles empleados por Fernández en la descripción de Helena durante su primer encuentro se diluyen completamente. Sólo queda una imagen mística y sublimada —muy parecida a las que emplea Bécquer— que remite directamente al retrato de la Virgen.

José, emocionado, "corta unas cuantas flores de los matorrales", forma con ellas un ramo, al que le pone su tarjeta, y lo lanza al balcón de Helena. Su deseo se cumple y las flores caen en el interior del cuarto sorteando las cortinas. El resto, dejemos que Fernández lo describa:

caminó de frente la silueta negra y larga, como la de una virgen de Fra Angélico, llegó al balcón y con la cabeza alzada al cielo, levantó la mano derecha a la altura de los ojos, trazando con ella lentamente una cruz en la sombra, mientras que la izquierda arrojaba con fuerza algo que atravesó el espacio, y vino a caer a mis pies —blanco como una paloma— sobre el suelo sombrío. Era un gran ramo de flores, que regó pálidos pétalos en el espacio oscuro al cruzarlo y rebotó al tocar la tierra... En el ruido de su caída me

pareció oír las palabras del delirio de la abuelita agonizante, «Señor, sálvalo de la locura que lo arrastra, sálvalo del infierno que lo reclama»... Hondo estremecimiento de religioso temor me sacudió la carne, corrió por mis espaldas un escalofrío sutil y como si me hubiera tocado la muerte, caí desfallecido sobre el banco de piedra. Al volver en mí y recordar la escena busqué las flores cuya blancura se veía en la sombra, para convencerme de que no había soñado. Era un ramo de pálidas rosas té que levanté para besarlo. Volví los ojos a la fachada del hotel que estaba ya oscura y muerta, y por cuyos balcones cerrados no filtraba un solo rayo de luz. (*De sobremesa*, Oc, 275)

La escena está cargada de mucho simbolismo, pero vayamos por orden. El arquetipo de la Virgen vuelve a evocarse a través del similitud con Fra Angélico y queda reforzado con la sentencia de la abuela que recuerda Fernández. El balcón es de suma importancia y recuerda los versos de Rossetti: "*The blessed damozel leaned out / from the gold bar of Heaven*".⁴⁴ Éste coloca a Helena en una jerarquía superior a Fernández, ya que las ventanas —que comparten su sentido simbólico con el balcón— "vistas desde el interior, son por excelencia el sitio en que espera la mujer enamorada y, vistas desde fuera [como lo hace Fernández], balcones metafísicos —el balcón del cielo— en los que a la diestra del Padre, permanece la amada espiritual".⁴⁵ Asimismo, el balcón crea una distancia que a lo largo del relato sabremos que es insalvable entre José Fernández y Helena de Scilly Dancourt. Es un indicio de lo que Meyer-Minnemann denomina "Eros de la lejanía", condición por medio de la cual no es necesario tener cercano un objeto para rendirle culto.⁴⁶ Vemos entonces que Helena también tiene una carga erótica, idealizada por el personaje masculino en la veneración que le profesa.

La señal de la cruz y el ramo de rosas cumplen las proféticas palabras de la abuela: "¡Benditos sean la señal de la cruz hecha por la mano de la virgen, y el

ramo de rosas que caen en su noche como signo de salvación!". Gioconda Marún observa el uso de estos símbolos como una influencia del movimiento ocultista Rosacruz que los aludía "a la iluminación y ascensión del alma a lo divino".⁴⁷ Lo que ha pasado inadvertido es que las rosas blancas —símbolos del amor puro y que aparecen en la primera descripción de Helena— son parte de un intercambio. Fernández sólo menciona que arrancó "unas cuantas flores de los matorrales", siendo esas las que aventó al cuarto de Helena. Como respuesta, recibe un ramo de rosas blancas de té. Ese es el último contacto que los dos personajes tienen —el primero fue con un cruce de miradas—, y puede asimilarse a un contacto físico, pero depurado a través de la blancura de las flores, es decir, a través de la pureza.

A partir de ahí, las rosas se suman al camafeo en un fetiche amoroso que tendrá como objeto mantener a Fernández alejado de los excesos concupiscentes. El propio Fernández trata de preservar inviolado el ramo de rosas y lo guarda en una caja de cristal, pero éste comienza a marchitarse anticipando el fin trágico de Helena. De igual manera, este talismán tiene la finalidad de mantener unidas las cinco etapas en la evolución de la imagen de la heroína, desde su predicción, en voz de la abuela, hasta la muerte de la joven.

Antes de pasar a la siguiente etapa sería conveniente detenernos en José Fernández por un momento. En medio de cada una de las fases por las cuales la imagen de Helena va tomando forma, la función redentora de la joven se afirma constantemente, por lo general mediante el símil con Beatriz. Las alusiones a Dante y su musa son casi permanentes. José incluso llega a asimilarse con el

poeta florentino tomando como referente la *Vida nueva* o *La divina comedia*. En Londres, Fernández recuerda algunos fragmentos de la *Vita nuova*, a los que podría agregarse este otro: "A partir de aquella visión, mi espíritu natural empezó a verse impedido en sus actuaciones, puesto que mi alma estaba totalmente entregada a pensar en aquella gentilísima mujer." ⁴⁸

He seleccionado este fragmento del texto de Dante como pretexto para hablar de Helena como una visión. Carlos Bousoño define las visiones como "la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, E, a una realidad A, cuando tal atribución, a través de la emoción C que suscita en nosotros, expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad". ⁴⁹

Creo que llamar a Helena visión llenaría todos los perfiles de su imagen. Pero el viraje que tomaría sería distinto si esa emoción irracional que la construye se debiera a una mente desequilibrada en vez de a una sensibilidad de artista. Y es que los estados enfermizos por los que atraviesa Fernández colocan a Helena en una cuerda floja entre la visión de un esteta y la de un perturbado. Los excesos con las drogas y el alcohol, los estados nerviosos anormales que mantienen postrado a Fernández por varios días y los libertinajes sexuales parecen condicionar la aparición de Helena. Así lo aprecia Lydia Hazera:

The possibility that Helena is a mere fantasy created by Fernández' delusions is inferred throughout the novel by the protagonist's dream-state when he sees her and by Helena's elusive disembodied existence. There are several incidents that strongly support Silva's possible intention of externalizing Fernández' neuroticism in the form of a fantasy. For instance, on the day that Fernández first encounters Helena he is recovering from a 48-hour opium intoxication. During his search in London, while reading Shelley in

*his hotel room, he contemplates the cameo, invokes the name of Helena (as in an incantation) and she appears gliding toward him without her feet touching the floor. He attributes ghostly and ethereal appearance to asexual, unearthly, and angelic qualities.*⁵⁰

Pero, ¿qué acaso los excesos hiperestésicos no eran una condición buscada y anhelada por los artistas de *fin de siècle*? Los estados enfermizos son consecuencia directa de los paraísos artificiales que los decadentes se construían; por lo tanto, aquellas visiones resultantes obedecen a un ideal plenamente buscado. Si la intención de Silva hubiera sido la que describe Hazera, las primeras páginas del diario de Fernández hubieran estado dedicadas a Max Nordau. También hay que señalar que detrás de esas imágenes misteriosas de la mujer se encuentran Bécquer y Poe:

*This poetic blend of stern reality and the shadowy happenings of the spirit-life; this super-sensitiveness to the deeper and more subtle springs of mortal existence; this constant attention to Death and the Supernatural urged upon them by sorrow and suffering; this conjuring beautiful visions of the ideal dream-lady, these are all characteristics that Poe and Bécquer share alike.*⁵¹

La visionaria y fantasmal imagen de Helena que recorre la alfombra sin que sus pies la toquen recuerda a la fugaz y etérea mujer de "El rayo de luna" de Bécquer. Aquella que hace gritar a Manrique —protagonista de dicha leyenda becqueriana—: "¡Es ella, es ella, que lleva alas en los pies y huye como una sombra!".⁵²

Lo anterior sirve de introducción a la cuarta fase de construcción de la figura de la joven Scilly Dancourt, cuyo motivo central es el encuentro de Fernández con un cuadro prerrafaelita que retrata a la madre de Helena. El protagonista inicia la

búsqueda del Conde y de su hija en medio de un estado nervioso alterado que le obliga a consultar a un médico:

El médico [en el siglo XIX] fue visto a la manera del sabio padre, no sólo entregado, sino también infalible, cuyos conocimientos de las normas de la vida sana le facultaba para asumir una función específica de vigilancia social y moral.⁵³

El personaje del doctor Rivington —que curiosamente es autor de un libro ficticio titulado "Causas naturales de apariencias sobrenaturales"— es el primero en identificar a Helena como una visión. La llama fantasma y encuentra su causa en la alterada condición de Fernández. La solución que le propone a José es encontrar a la joven y casarse con ella, a lo que Fernández reacciona:

¡Dios mío, yo, marido de Helena! ¡Helena mi mujer! La intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada por la maternidad... Todos los sueños del universo habían pasado por mi imaginación menos éste que me sugerían las frases del especialista. (*De sobremesa, Oc*, 284)

Lo que le aconseja Rivington al protagonista es volverse un hombre práctico; pero hacerlo conduciría al fin del ideal, lo que se desprende al contemplar una imagen de Helena "deformada por la maternidad". Helena, en su carácter de mujer etérea y frágil, debe permanecer inalcanzable.

El médico descubre, a través de las descripciones que José ha hecho de la joven, que la visión que persigue a su paciente remite a un cuadro prerrafaelita que él posee y del cual regala una copia a Fernández:

La pintura es un perfecto espécimen de los procedimientos de la cofradía prerrafaelista; casi nulo el movimiento de la figura noble, colocada de tres cuartos y mirando de frente; maravillosos por el dibujo y por el color los piecitos desnudos que asoman bajo el oro de la complicada orla bizantina que borda la túnica blanca y las manos afiladas y largas, que desligadas de la muñeca al modo de

las figuras del Parmagiano, se juntan para sostener el manojito de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego. El modelado de la cabeza, el brillo ligeramente excesivo de los colores, agrupados por toques, todo el conjunto de la composición se resiente del amaneramiento puesto en boga por los imitadores de los quattrocentistas. Está detallado aquello con la minuciosidad extrema, con todo el *acabado* que satisfaría al Ruskin más exigente; distingue quien lo mira uno a uno los rayos que forman la aureola que circuye los rizos castaños de la cabeza, los hilos de oro de la orla bordada, las ramazones de los duraznos en flor, los pétalos rosados de éstas, las hojas de las rosas amarillas, sobre la verdura de los matorrales, y en los retoños y yerbas del suelo podría un botánico reconocer una a una las plantas copiadas allí por el artista. Al pie de la pintura, sobre la orla negra, brilla en dorados caracteres latinos la frase:

MANIBUS DATE LILIA PLENIS

(*De sobremesa, Oc, 311*)

Esta descripción, que se amolda perfectamente al canon prerrafaelita —el obsesivo delineamiento del entorno, las tonalidades brillantes, la posición de la figura en tres cuartos y, lo más importante, la figura de una mujer que irradia un misterio de sensual misticismo— congela la imagen de Helena. El cuadro se suma al alejamiento sublime que sufre la joven, a ese “Eros de la lejanía” que converge en el tópico de la “amada inmóvil”. El autor del lienzo, un tal J.F. Siddal —supuesto hermano de Elizabeth Siddal—, remite la imagen femenina al canon establecido por Rossetti, quien pretendía fundir en una sola a las bellezas espiritual y carnal.

Quien aparece retratada en el lienzo no es Helena sino su madre, que es exactamente igual a la hija. Rivington infiere que el joven colombiano vio el cuadro cuando era un niño, y que esa imagen ha venido a completar la visión que tiene de Helena. Nuevamente, la joven Scilly Dancourt trasluce un enigmático origen que pareciera envolver a las heroínas románticas por igual; como aquella misteriosa mujer de la que Bécquer habla en “Tres fechas”:

Yo conocía a aquella mujer; no la había visto nunca, pero la conocía de haberla contemplado en sueños; era uno de esos seres que adivina el alma o los recuerda acaso de otro mundo mejor, del que, al descender a éste, algunos no pierden del todo la memoria.⁵⁴

Este recurso argumental —empleado también por Gutiérrez Nájera en su cuento "Pia di Tolomei"— contiene ciertos rasgos del mito de Pigmalión por medio de los cuales la imagen creada se humaniza. Lo importante del retrato prerrafaelita que aparece en *De sobremesa* es que pertenece a la madre de Helena. De nuevo, aparece el motivo materno que complementa al personaje asexuado de Helena, quien cumple su función materna a través de su propia madre y de la abuela de Fernández, sorteando así el verse "deformada por la maternidad". Los lirios blancos —flor emblemática del movimiento prerrafaelita que adoptó la época de *fin de siècle*— son el equivalente pictórico de las rosas blancas.⁵⁵ Comparten su significado de pureza y se convierten en un motivo más de la amada inmóvil, de la bella muerta.

Finalmente, encontramos que la imagen del lienzo se ve reforzada con la frase "*Manibus date lilia plenis*" ("Dad los lirios a manos llenas"), que se suma al fetiche amoroso compuesto por el camafeo y las rosas. Su función es evocar la imagen de la amada a través de la audición cada vez que Fernández recuerde la frase:

Ciertas sílabas resuenan dentro de mí cuando interiormente percibo su imagen: "*Manibus date lilia plenis*"... dice una voz en el fondo de mi alma y se confunde en mi imaginación su figura que parece salida de un cuadro de Fra Angélico y las graves y musicales palabras del exámetro latino. (*De sobremesa*, Oc, 280)

También corrobora la filiación rossettiana del cuadro prerrafaelita. La frase, que originalmente procede de la *Eneida* (VI, 883) y es rescatada por Dante en el canto xxx del Purgatorio, remite a la obra pictórica de Rossetti en su periodo medieval, cuando Dante y Beatriz fueron los motivos principales del poeta y pintor inglés. Es imposible soslayar el sentido que la frase imprime en la conformación del arquetipo de Helena. Si tomamos el contexto de la *Eneida*, estas palabras adquieren una acepción fúnebre, ya que con ellas Anquises pide cubrir con flores el sepulcro de Marcelo. Por otro lado, esa misma frase se reviste con un valor de epifanía en la obra de Dante, pues sirve para anunciar la presencia de Beatriz. En el personaje de Helena comulgan ambas acepciones, ya sea anticipando el desdichado fin de la joven o reafirmando sus visos etéreos.

Volviendo a la pintura, ésta se convierte en un motivador más para la búsqueda de Helena. Fernández investiga todo lo referente a la Hermandad Prerrafaelita y comienza a indagar también sobre el origen de la familia de la joven Scilly Dancourt. Surge entonces un paralelismo entre el joven colombiano y el Conde Roberto de Scilly, padre de la joven. Al morir la madre de Helena, el Conde se vuelca en el estudio de las religiones, buscando no "la ciencia de los orígenes y del desarrollo de las religiones, sino un culto que practicar" (*De sobremesa, Oc.*, 317). Algo semejante ocurre con el protagonista, quien, en su búsqueda de Helena, se dedica al estudio del arte, en especial del prerrafaelismo. Finalmente, él también encuentra un culto al cual dedicarse —encarnado en la devoción a la joven heroína y que tiene como antecedente a Nuestra Señora del Perpetuo Deseo— que le promete alcanzar el ideal anhelado, la Belleza.

En dicha fijación casi litúrgica que Fernández desarrolla por la joven, éste coloca los retratos de su abuela y de la madre de Helena en una especie de altar. José alquila el cuarto donde se hospedó Helena y lo clausura, dejando en él los cuadros de las dos mujeres, las rosas blancas y el camafeo. Algo parecido ocurrió con la habitación de la anciana. Se resalta entonces la obsesión de Fernández por querer perpetuar el recuerdo, el ideal a través de los objetos. Cosa que no consigue puesto que la muerte y la degradación se interponen a sus deseos. Lo anterior se refleja en las rosas blancas que —en un intento por perpetuarlas y con ellas el encuentro que tuvo con Helena— José encierra en una caja de cristal, lo que no impide que las flores finalmente se marchiten. Lo mismo ocurre en el cuarto donde ha levantado aquel extraño altar.

Ayer, al abrir la puerta del cuarto donde están los retratos, la puerta cuya llave sólo tengo yo [...], un olor extraño y nauseabundo me impidió entrar. [...] El nauseabundo olor era de las últimas flores pedidas a Cannes, que al descomponerse, habían podrido el agua de los vasos. Olía aquello a sepulcro, y los montones de hojas y de pétalos secos, de ramillos negros, de cálices duros los unos y acartonados como momias, podridos los otros por la humedad yacían en los floreros de Murano y en las jardineras sobre el mármol cubierto de polvo de la mesa; las rosas desprendidas del tallo y negras casi, sugerían la idea de un cementerio de flores. (*De sobremesa, Oc, 346*)

La quinta y última fase de conformación de la imagen de Helena se vislumbra en la presencia de la muerte en el propio altar que Fernández erigió. Aquellas flores marchitas, que "tienen un olor triste / como el recuerdo borroso / de lo que fue y ya no existe" ("Muertos", *Oc, 56*), preludian la sublimación final de la heroína.

Antes de pasar a la etapa final, me detendré en un aspecto poco comentado de la novela. Ya mencioné la aversión de Fernández hacia la idea de casarse con Helena. El matrimonio conllevaría la desaparición de la imagen ideal y el fin de la *femme fragile* que Helena representa. Fernández mantiene esa aura de santidad en la joven a través de sus constantes invocaciones a lo largo del relato. Sin embargo, hay un momento en el que finalmente José se idealiza al lado de Helena. En una éxtasis imaginativo, Fernández se ve compartiendo con la joven Scilly Dancourt un "renegrido castillo feudal, con sus fosos, sus puentes levadizos y sus elevados torreones envueltos en verdeoscura yedra y grisosos musgos" (*De sobremesa, Oc*, 319-320), que planea construir en medio de la tropical naturaleza de su país. La invocación final de este momento no podía faltar: "¡Helena! ¡Helena! Me corre fuego por las venas y mi alma se olvida de la tierra cuando pienso en esas horas que llegarán si logro encontrarte y unir tu vida con la mía!..." (*De sobremesa, Oc*, 320).

Lo que llama la atención es que a este pasaje le sigue un comentario que hace Fernández sobre *Casa de muñecas* de Ibsen y *La mujer gris* de Sudermann. Es, como menciona Meyer-Minnemann, una crítica a la literatura de ese momento que contiene "rasgos peligrosos" y que podría "conducir a la disolución de las relaciones de dominación existentes".⁵⁶ En la configuración del arquetipo de Helena existe el sustrato básico de la *femme fragile* que intenta congelar a la mujer en un estado ideal que no ponga en peligro las relaciones existentes entre hombres y mujeres. En la imagen de la mujer frágil los temores masculinos se

disipan y el hombre, que inventa a la mujer, toma nuevamente el papel hegemónico.

Para concluir este paréntesis, regresemos nuevamente a ese extraño castillo medieval que Fernández imagina. En su descripción vuelven a surgir algunas reminiscencias becquerianas, pero lo importante a destacar es que lo representado por esa fortaleza —un lugar donde Fernández guarde los tesoros que posee y que Helena animaría con su presencia— se concreta en la quinta de José llamada Villa Helena. A estas alturas, creo que habría pocas dudas sobre el uso del nombre de la heroína para nombrar la casa de Fernández; no obstante, ese nombre, Villa Helena, también está relacionado con una de las obras que critica Fernández, *La mujer gris* de Hermann Sudermann. En esta novela del escritor y dramaturgo alemán, la casa que habita la protagonista —cuyo nombre es Elena Douglas— es llamada *Val d'Helene* (Valle de Helena).

La última etapa en la conformación del personaje de Helena ocurre cuando José Fernández se encuentra con la tumba de la joven. Es en esta fase que "la muerte promete consumir la transformación final de la mujer corporal en un signo de alteridad y su recuperación simbólica en un sistema de valores donde la pérdida y ausencia de la amada perfeccionarán su función 'no recíproca' en la construcción imaginaria del amor del hombre".⁵⁷

La imagen de Helena queda finalmente sublimada por la muerte y el distanciamiento con el protagonista es definitivo. La joven se transforma en un ideal inasible, apartado de todo tiempo y espacio. Su evolución se completa y regresa a su origen en un nimbo misterioso:

¿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 sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de la sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo. (*De sobremesa, Oc.*, 350)⁵⁸

Cumple así la heroína el periplo de idealización de un arquetipo que a lo largo del relato se reviste de un simbolismo que desemboca en el culto a la Belleza. También, al igual que con María Bashkirtseff, continúa la herencia poeana y becqueriana —romántica en general— de veneración a la mujer muerta, traducido en términos modernistas como la devoción a la amada inmóvil.

El último contacto que tiene Fernández con Helena ocurre en el cementerio en donde está sepultada. Junto a la tumba de la joven, las hojas de un rosal y una mariposa vuelven a evocar el camafeo. El insecto levanta el vuelo y toca la frente de Fernández. Ese último contacto, ese leve roce, marca la despedida del ideal:

Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.

Corro, ciego, tras ella...
La medio cojo aquí y allá...

¡Sólo queda en mi mano
la forma de su huida!⁵⁹

NOTAS AL CAPÍTULO 4

- ¹ José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 36.
- ² Juan Loveluck, "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", *Revista Iberoamericana*, tomo XXXI, no. 59, enero-junio de 1965, p. 20.
- ³ Bernardo Gicovate, "José Asunción Silva y la decadencia europea", en *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*, p. 120.
- ⁴ Véanse los estudios de Ricardo Cano Gaviria citados en las notas 28, 29 y 30 de este capítulo.
- ⁵ José Asunción Silva, "Prólogo al poema intitulado «Bienaventurados los que lloran», de Federico Rivas Frade", en *Obra completa*, 1990, p. 366.
- ⁶ Allen W. Phillips, "El arte y el artista en algunas novelas modernistas", *Revista Moderna Hispánica*, vol. II, núm. 3-4, 1968, p. 760.
- ⁷ Compárese este fragmento con el poema "Sus dos mesas", en el que Silva canaliza su obsesión por los objetos para delinear distintos perfiles. Fernández y su problemática personalidad no escaparon de este recurso.
- ⁸ Carmen Becerra Suárez, *Mito y literatura (Estudio comparado de DON JUAN)*, pp. 136-137.
- ⁹ Mercedes Saenz-Alonso, *Don Juan y el donjuanismo*, p. 39.
- ¹⁰ A la relación *femme fragile* - vida se contraponen la *femme fatale* - muerte, ambas se reconocen en *De sobremesa*.
- ¹¹ En 1925, año en que apareció la novela de Silva, Pierre Borel dio a conocer una edición en cuatro volúmenes del diario de la Bashkirtseff que incluía las páginas censuradas en la edición de Théurier.
- ¹² Héctor H. Orjuela, "María Bashkirtseff: Nuestra Señora del Perpetuo Deseo", en «*De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*», p. 60.
- ¹³ Gustavo Adolfo Bécquer, "Rima v", en *Rimas*, p. 116.
- ¹⁴ Anibal González, "Retratos y autorretratos: El marco de acción del intelectual en *De sobremesa*", en *Leyendo a Silva*, t. 2, p. 273.
- ¹⁵ Luis Antonio de Villena, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*, p. 35.
- ¹⁶ La manera en la que Fernández se refiere al diario de la Bashkirtseff es sumamente reveladora. En sus palabras se trasluce cierta intencionalidad autoral de Silva de recurrir a la forma del diario para escribir su novela, de la que no está por demás decir, que es un complejo nudo de impresiones.
- ¹⁷ María Bashkirtseff *apud* A. Nervo, "Un alma desnuda", en *Obras completas I. Prosas*, p. 1363.
- ¹⁸ José Juan Tablada, "Misa negra", en *Antología del modernismo (1884-1921)*, p. 198.

- ¹⁹ A. C. Swinburne *apud* Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 246.
- ²⁰ Jean Lahor, "Nuestra Señora de la Muerte", *Revista Azul*, t. II, núm. 20, 17 de marzo de 1895, pp. 321-322.
- ²¹ Rubén Darío, "Amado Nervo", en *Obras completas II. Semblanzas*, p. 983.
- ²² Graciela Maturo, "La Virgen, anunciadora del tiempo nuevo", en *La mujer: símbolo del Mundo Nuevo*, p. 42. Las cursivas son mías.
- ²³ *Ibid.*, p. 44.
- ²⁴ Gabriel García Márquez, "En busca del Silva perdido", ["Prólogo"] a José Asunción Silva, *De sobremesa: novela*, p. 20.
- ²⁵ Vid. H. Orjuela, *op. cit.*, pp. 59-68.
- ²⁶ María B. Clark, "Hasta la muerte: lo femenino y la estética en el relato modernista", en *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, p. 194.
- ²⁷ B. Gicovate, *op. cit.*, p. 127.
- ²⁸ Ricardo Cano Gaviria, "El periplo europeo de José Asunción Silva: marco histórico y proyección cultural literaria", en José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 465.
- ²⁹ Ricardo Cano Gaviria, "Mimesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*", en José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 613.
- ³⁰ Max Grillo *apud* Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, p.133.
- ³¹ Es de llamar la atención el uso del nombre con las formas Helena y Elena, en el que predomina la primera por su evidente carga clásica.
- ³² Rubén Darío, "El cisne", en *Poesías completas*, p. 659.
- ³³ Edmundo García-Girón, "«La azul sonrisa»: disquisición sobre la adjetivación modernista", *Revista Iberoamericana*, vol. XX, núm. 39, marzo 1955, p.102.
- ³⁴ Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición*, p. 259.
- ³⁵ G. Maturo, *op. cit.*, pp. 41-42.
- ³⁶ José Asunción Silva, "Crítica ligera", *op. cit.*, p. 371.
- ³⁷ Ferdinand V. Contino, "Preciosismo y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 138.
- ³⁸ Dante Alighieri, *Vida nueva*, p. 21.
- ³⁹ Amado Nervo, "Beatriz", en *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. IV, núm.12, 2ª quincena de junio de 1902, p.178.
- ⁴⁰ Charles Baudelaire, "Le flambeau vivant", en *Las flores del mal*, edición bilingüe, p.206.

- ⁴¹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, p. 63.
- ⁴² A. González, *op. cit.*, p. 285.
- ⁴³ José Juan Tablada, "La novela de Asunción Silva", en *Obras completas. V. Crítica literaria*, p. 490.
- ⁴⁴ Dante Gabriel Rossetti, "The Blessed Damozel", en *El prerrafaelismo. Historia y antología*, p. 44.
- ⁴⁵ R. Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, p. 313.
- ⁴⁶ Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 98.
- ⁴⁷ Gioconda Marún, "De sobremesa: El vértigo de lo invisible", en *Leyendo a Silva*, t. 2, p. 390. Sobre la presencia del ocultismo en *De sobremesa*, vid. Alfredo Villanueva-Collado, "De sobremesa de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXI, núm. 2, mayo de 1987, pp. 9-21.
- ⁴⁸ D. Alighieri, *op. cit.*, p. 24.
- ⁴⁹ Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, p. 91.
- ⁵⁰ Lydia D. Hazera, "The Spanish American Modernist Novel and the Psychology of the Artistic Personality", *Hispanic Journal*, vol. 8, 1986, p. 72.
- ⁵¹ John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, p. 130.
- ⁵² Gustavo Adolfo Bécquer, "El rayo de luna", en *Leyendas*, p. 239.
- ⁵³ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 59.
- ⁵⁴ Gustavo Adolfo Bécquer, "Tres fechas", en *Rimas y leyendas*, p. 112.
- ⁵⁵ Hacia 1895, el movimiento prerrafaelita en Francia —que había sido muy apreciado en la década de 1884 a 1894— era ya atacado por sus detractores al grito de "¡Lirios, lirios!"
- ⁵⁶ K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 84.
- ⁵⁷ Elisabeth Bronfen *apud* M. Clark, *op. cit.*, pp. 197-198.
- ⁵⁸ Las palabras de Fernández ante la tumba de Helena vuelven a unir la imagen de la heroína con la de María Bashkirtseff, quien escribió en su diario: "Llevo en mí un misterio: la muerte me ha señalado con el dedo." Vid. María Bashkirtseff, *Diario*, p. 224.
- ⁵⁹ Juan Ramón Jiménez, "Mariposa de luz", en *Antología comentada*, p. 223. Curiosamente este poema forma parte de una serie que Antonio Sánchez Barbudo reunió bajo el título "Salvación por la Belleza".

Capítulo 5

El desencanto de lo bello

*La mujer fatal es la que se ve una vez
y se recuerda siempre. Esas mujeres son
desastres, de los cuales quedan siempre
vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres
que se matan por ellas, otros que se extravían;
tú serás de estos últimos.*

Ramón del Valle-Inclán, *La cara de Dios*

EL ABRAZO DE LAS BELLAS FATALES

Baudelaire ya había advertido en su "*Hymne à la beauté*" el carácter dual de la Belleza. ¿Ángel o sirena?, se pregunta el poeta ante el misterioso umbral de lo bello. Al encarnarse en el eterno femenino, las dos posibilidades desvelan los rostros frágil y fatal de la mujer. En *De sobremesa*, dichos rostros se perfilan bajo diversos nombres. María Bashkirtseff y Helena de Scilly Dancourt retratan la fragilidad femenina bajo un revestimiento idealizado con los visos del arte. Ambas proyectan un halo que las emparenta con las imágenes femeninas trazadas por Edgar Allan Poe, ya que "la mujer fue para él una figura distante, fría y mística".¹ Asimismo, representan el ideal de la Belleza incorruptible enmarcado

en la amada inmóvil. Son detonadores de los sentidos interiores del protagonista masculino que vislumbra en ellas la tríada "Verdad, Bien y Belleza" asociada con el arte. No es casual, pues, que la Bashkirtseff y Helena crucen su referencialidad con el ámbito pictórico, esta última particularmente con el canon prerrafaelita.²

La otra Belleza, la fatal, también posee sus propios nombres en la novela de Silva. Lelia Orloff, Nini Rousset y Constanza Landseer, entre otras, imprimen en las páginas de *De sobremesa* el rostro de la *femme fatale*. Al contrario de Helena y María Bashkirtseff, estas mujeres son portadoras de la Belleza corrompible, aquella que embelesa los sentidos inmediatos y trastoca la razón. El ideal trascendente que encierran las *femmes fragiles* se disipa por completo en las bellas atroces. Ellas encuentran su sentido en la carnalidad mediata y en sus voluptuosos amoríos. Las *femmes damnées* que conviven con José Fernández suman muchas de las cualidades arquetípicas de la mujer fatal que ya se abordaron en el tercer capítulo del presente trabajo. Son mujeres completamente sexuales que entran en conflicto con Fernández en la medida que concretan algunos de los temores que la visión masculina de fin de siglo asoció con el arquetipo fatal de la mujer. Su función es la de servir de sombrío contrapeso al idealismo despertado por la figura de Helena, ya que en "todo el libro la nota dominante la da el conflicto entre un erotismo perverso y un amor idealizado, dos polos que se hallan quizá en los extremos del eje alrededor del cual funciona la mente del poeta".³

En este grupo de bellas fatales destacan las cortesanas, mujeres a las que gran parte del siglo XIX rindió culto. Las hetairas que aparecen en *De sobremesa* no han quedado exentas del afán de los críticos por encontrarles un referente real o literario, pero sólo se ha identificado un posible origen libresco de algunos de los nombres de las modernas heteras retratadas en la novela de Silva. Tal es el caso de Lelia Orloff —cuyo nombre Silva pudo haber extraído del *Diario* de la Bashkirtseff— y la Musellaro —homónima de un personaje de *Il piacere* de D'Annunzio—. Si bien en este aspecto hay poco que decir —en comparación con Helena, cuyas posibles fuentes de inspiración son muy variadas—, no es así con la manera en la que estas mujeres se relacionan con José Fernández.

Pero vayamos por partes y comencemos con una mirada de conjunto a las cortesanas retratadas en la novela. Durante la segunda mitad del siglo XIX, las grandes meretrices reinaron en las metrópolis. Costear los favores de alguna de ellas requería, además de una billetera muy solvente, una buena posición social. De ahí que fuera común que muchas de ellas se codearan con los altos círculos de esa época. Las cortesanas que cobran vida en las páginas de *De sobremesa* no son la excepción de la regla. De Lelia Orloff —una de “las hetairas de más renombre en la Babilonia moderna”, como la llama Fernández— se mencionan entre sus amantes a un expresidente de una república sudamericana, un duque ruso —quien la llevó a vivir a San Petersburgo, de donde “volvió rebautizada con apellido de princesa”— y un poeta italiano, “de quien se enamoró locamente y a quien colmó de regalos”. Constanza Landseer, mujer cuya compañía costó a

Fernández una "fuerte suma" de dinero, fue protegida de un miembro de la realeza. Y finalmente, está "la *divetta* de un teatro bufo del Boulevard", Nini Rousset:

Muchas actrices, cantantes y bailarinas hicieron uso de la libertad sexual tradicionalmente asociada al escenario. La línea divisoria entre la respetabilidad y la prostitución era borrosa para estas mujeres: vivían en un ambiente único en el que podían actuar como los hombres, escogiendo y dejando amantes a su antojo. Algunas tomaban amantes por placer, otras por regalos y dinero.⁴

La lista de bellas atroces presentes en la novela no termina aquí. La norteamericana Nelly, Consuelo, la Musellaro y Olga, la baronesa alemana, se unen al grupo de *femmes fatales* delineadas por Silva, pero bajo el tinte de furtivos amoríos y conquistas de Fernández más que como cortesanas.

Poco es lo que se menciona del pasado de estas mujeres en el diario de Fernández, cosa contraria a lo que ocurre con las *femmes fragiles*. Maria Bashkirtseff, de quien en la novela se mencionan pocos datos, tiene la ventaja de tener un referente real ampliamente conocido en la época a través de su diario. Helena, por su parte, descubre su historia en la búsqueda que Fernández realiza de la enigmática joven. El otro lado de la moneda, las mujeres infaustas, mantiene un velo misterioso alrededor de su origen. Se contrasta así el arquetipo frágil de la mujer con su contraparte fatal. Mientras el primero trasciende a lo largo de todo el relato, pues encarna el ideal anhelado, el segundo se circunscribe a los conflictos inmediatos que causa al protagonista masculino, quien los interpreta como obstáculos para la realización de su encuentro con Helena. De ahí que la historia

personal de cada una de las *femmes fatales* de *De sobremesa* no trascienda en las páginas de la novela, pues ellas cumplen su cometido en la inmediatez de sus relaciones con Fernández. Tan sólo dos de las *belles damnées* presentes en el diario de Fernández —Consuelo y Lelia Orloff— comparten cierto interés del poeta colombiano por relatar un poco de sus antecedentes. De la Orloff —para volver al tema de las cortesanas— Fernández apunta:

Se llamaba María Legendre, el otro era el nombre de guerra. El padre y la madre vivían en una callejuela de Batignolles, él, zapatero de viejo, brutal y alcoholizado; ella, una pobre mujer, delgaducha, pálida, de aire enfermizo, a quien sacudía el marido cada vez que debía más de lo necesario. Criaban dos hijas más, insignificantes. ¿Por qué misterio ésta había ido a dar cuatro años antes de que yo la encontrara a manos de un ex-presidente de república sudamericana, que arrojado de su tierra por una de esas revoluciones que constituyen nuestro *sport* predilecto, llegó a París desbordante de oro y de color local, en busca de seguridad y de placeres y la colmó de regalos en un año? (*De sobremesa, Oc*, 253-254)

Las anteriores palabras de Fernández son ilustrativas en por lo menos tres aspectos. El primero de ellos se aprecia cuando el joven *rastaquòère* revela el verdadero nombre de la meretriz, calificando el sobrenombre —apodo para ejercer la prostitución— como "nombre de guerra". No es de extrañar la forma como Fernández denomina el sobrenombre de la cortesana, en especial porque es precisamente con las heteras de la novela con las que el joven protagonista tiene los más serios enfrentamientos. La adopción de estos segundos nombres, común también en las grandes divas del teatro y la ópera, desvela el juego de artificio al que estas mujeres debían corresponder. Disimulo cuya finalidad primera —la ocultación de la verdadera identidad— venía aparejada con el ascenso en

determinados círculos sociales, medio también de sobreponerse a un *status quo* regido por varones. Recordemos que en la imagen fatal de la mujer se concentran muchos temores y tabúes de la visión masculina sobre lo femenino, miedos cuyas raíces se internaban en las relaciones de poder existentes entre hombres y mujeres.

La segunda observación que se desprende de lo anotado por Fernández involucra el origen humilde de la joven hetaira. Darío ya se había preguntado: “¿qué hace una joven que no tiene fortuna?”.⁵ A este respecto, es imposible soslayar que durante el siglo XIX el aumento de la prostitución fue de la mano con el incremento en los niveles de pobreza. Lo que llama la atención es ver cómo la literatura de la época canalizó esta realidad social. Dos ejemplos contrastantes lo brindan las corrientes naturalista y modernista. La primera se interesó más por delinear los perfiles de la prostituta explotada, víctima del adverso entorno social; mientras que la segunda se extasió en retratar a las prestigiosas y enjoyadas cortesanas. Si el personaje de María Legendre hubiera ido a parar en manos de un Zolá o un Gamboa —en vez de las de un “expresidente sudamericano”— su suerte probablemente hubiera sido otra. En la novela de Silva hay escasa participación de personajes femeninos que encarnen a prostitutas de baja condición. Su presencia se ciñe en un primer plano a complementar las decadentes panorámicas de las metrópolis europeas:

Me detuve un instante cerca de un pico de gas, cuya llama ardía en la oscuridad nocturna como una mariposa de fuego... ¿Cartas transparentes?, me dijo un muchacho, que guardó el obsceno paquete al volverlo a mirar.

La luz de las ventanas de una tienda de bronces me atrajo, y caminando despacio, porque sentía que las fuerzas me abandonaban, fui a pararme al pie de una de ellas.

Una mujer pálida y flaca, con cara de hambre, las mejillas y la boca teñidas de carmin, me hizo estremecer de pies a cabeza al tocarme la manga del pesado abrigo de pieles que me envolvía, y sonó siniestramente en mis oídos el *psst, psst*, que le dirigió a un inglés obeso y sanguíneo, forrado en cheviotte gris, que se había detenido a mi lado y que se fue tras ella. Al volver la cabeza, los faroles de vidrio rojo de un fiacre que cruzó por la bocacalle vecina, distrajeron mi atención por unos segundos. (*De sobremesa*, Oc. 308-309)

Respecto a este pasaje, permitámonos un breve paréntesis para hablar de él. Ricardo Cano Gaviria advierte en dicho fragmento la conjugación de elementos con una plena carga sexual.⁶ Las “cartas transparentes” —vistas estereoscópicas de contenido pornográfico—, la prostituta y el farol rojo del fiacre —que Cano Gaviria identifica con las luminarias rojas que se acostumbraban en los prostibulos— anteceden un exabrupto nervioso que sufre José Fernández y que finalmente le provoca un desmayo. El punto a resaltar es que este tipo de vivencias del protagonista —en las que el entorno condiciona su subjetividad— entran en la misma dinámica presente en la oposición de los arquetipos fatal y frágil de la mujer. La antítesis del fragmento anterior se ubica en las páginas del diario fechadas el 10 de julio, en las que Fernández describe el natural paisaje de los Alpes que, como él mismo refiere, lo hizo sentir “como en una *nirvana* divina”.

El último punto a destacar de la referencia que Fernández brinda sobre el origen de la Orloff se extiende a la mayoría de las mujeres presentes en la novela y probablemente sea el que articule los conflictos que las enlazan con el protagonista. Este aspecto recae en la visión masculina de la mujer como un

objeto. Ya sea un exmandatario sudamericano, un miembro de la monarquía o el propio Fernández, todos ellos buscan poseer una mujer hermosa de la misma manera como se posee un objeto bello. En el caso específico del protagonista, éste descubre dicha relación sujeto-objeto con sus propias palabras:

¡Vanidad que te solazas al leer el suelto en que el *Gil Blas* anuncia que el *richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade* compró tal cuadro de Raffaeli, y te hinchas como un pavo real que abre la verdeléctrica cola constelada de ojos, cuando al rodar la victoria de la Orloff, al paso rítmico de la pareja de moros por la Avenida de las Acacias, entre la bruma vaga que envuelve el Bosque a las seis de la tarde, algún gomoso zute, murmura fascinado por la elegancia de los caballos o la excentricidad del vestido de la *impure* y le dice al compañero: —...*Tiens, regarde, ma vieille! Epatante la maitresse du poete!*... debes estar satisfecha, Vanidad!... (*De sobremesa*, Oc, 249)

La mujer entra entonces en el universo decorativo que el hombre crea y recrea para sí mismo. Fernández no sólo se solaza con rodearse de pinturas, esculturas, libros y joyas, también gusta de ornamentar su entorno con la mujer. De ahí la necesidad del protagonista de procurarse los favores de mujeres hermosas:

La mujer [...] interesa sólo en la medida en que ella es artificial. El dandi "fin-de-siècle" se interesa en ella en la medida en que él la convierte en un objeto de arte [...]. Cuando la naturaleza de la mujer está oculta y cuando esta última se vuelve un objeto de arte, entonces ella forma parte verdaderamente del universo de compensación que el esteta crea y que refleja todas las inclinaciones de su alma. Ella forma parte de este decorado que actúa como un espejo para el esteta narciso. Volviéndose un objeto, la mujer se torna intercambiable y puede ser reemplazada, finalmente, por un verdadero objeto, juzgado más atractivo y que cumple la misma función que ella.⁷

El imaginario femenino contenido en *De sobremesa* no escapa de este interés masculino por ver a la mujer como un objeto bello. Ni siquiera Helena o

María Bashkirtseff, las mujeres frágiles del texto de Silva, quedan exentas de esta cosificación. Ambas se congelan en un culto fetichista por medio del cual Fernández vislumbra cierto ideal artístico. Respecto a las cortesanas, "lo que les confiere un valor negociable es su reputación. En el escenario y la pantalla es posible hacerse 'un nombre' que se transformará en un fondo de comercio".⁸ Así ocurrió con Nini Rousset, quien rechazó los "ramos de gardenias" y un "par de diamantes" que Fernández le envió la primera vez que quiso conquistar sus favores, o Constanza Landseer:

Íbamos juntos el día que la encontré por primera vez y me quedé maravillado con su belleza que le valió hasta hace dos años la protección de un miembro de la familia real. Parece que Blundell [amigo de Fernández] y ella son viejos amigos y me supongo que algo llegará a su cartera de cuero de caimán y esquineras de oro, de la fuerte suma que le entregué previamente con la condición de que todo se haría de acuerdo con mis deseos. (*De sobremesa, Oc, 281*)

En el caso de Lelia Orloff, la relación sujeto-objeto va más allá. Fernández escribe en su impresión al conocerla:

La vi por primera vez, oyendo la música sobrehumana de las Walkirias, en un palco de la Ópera. Había llegado de Viena la vispera. El fondo carmesí de la pared del palco realzaba la pureza de su perfil de Diana Cazadora como un estuche de raso rojo de oriente el de una perla sin tacha (*De sobremesa, Oc, 253*)

La comparación con una perla es bastante reveladora sobre la condición de objeto bello que adquiere la mujer ante los ojos de Fernández, objeto que también es colocado por el protagonista en el plano decorativo del propio apartamento de la cortesana:

La encontré instalada en un departamento pequeño, cuyos balcones miraban sobre el parque Monceau, amueblado con un refinamiento de gusto inverosímil en una mujer aun nacida sobre las gradas de un trono.

La salita con paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y de plata hechos a mano, amueblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente; la alcoba tapizada de antiguos brocateles de iglesias, desteñidos por el tiempo; con su mobiliario auténtico del siglo XVI y el cuarto de baño, donde lucía una tina de cristal opalescente como los vidrios de Venecia, junto a las mesas de tocador, todas de cristal y de níquel, sobre la decoración pompeyana de las paredes y del piso, sugerían la idea de que algún poeta que se hubiera consagrado a las artes decorativas, un Walter Crane o un William Morris, por ejemplo, hubiera dirigido la instalación, detalle por detalle. (*De sobremesa, Oc, 254*)

La mención de William Morris en el pasaje anterior es significativa, no sólo por tratarse de un discípulo de Rossetti, sino porque en la segunda mitad del XIX encabezó el denominado *Aesthetic Movement*, al que el doctor Rivington implícitamente hace referencia en la novela:

asóciase usted [dirigiéndose a Fernández] con alguna gran casa inglesa a cuya industria sea aplicable el arte, con unos fabricantes de muebles o de porcelanas, de vidrieras o de telas lujosas para tapizar y consagre usted su talento a hacer por ese medio objetivo la educación estética de los consumidores. (*De sobremesa, Oc, 288*)⁹

Este movimiento revolucionó las artes decorativas, intentando, en un primer momento, llevar la artificiosidad prerrafaelita a los ámbitos de la arquitectura doméstica y la decoración interior. Posteriormente, la corriente encabezada por Morris desembocaría en el *art nouveau* que consagró el culto por el decorativismo y la ornamentación:

Silva debió haber repasado con fascinación las ilustraciones más rebuscadas del *art nouveau*, apenas presentado por sus contemporáneos de esta América. Sus años europeos y las revistas

de arte le facilitaron un material de tentadores modelos. Los nombres del famoso ilustrador inglés W. Crane (1845-1915) y del célebre W. Morris (1834-1896), escritor y decorador, también inglés, certifican la condición de quien alardeaba de aficionado con firmes conocimientos.¹⁰

Es muy probable, como lo menciona Ghiano, que las nacientes manifestaciones del *art nouveau* —y con ellas la representación femenina tan característica de este movimiento— no fueran ajenas a Silva. Al respecto, Alfredo Villanueva Collado advierte que la descripción que hace Fernández de Nelly, una de las furtivas conquistas del protagonista, podría identificarse con la *femme-fleur* tan recurrida por el *art nouveau* francés:¹¹

Ahi estaba en la tienda de Bassot, cuando, frente, en la puerta, se detuvo el coche de elegante y sencillo aspecto. Con movimientos ágiles y miradas de inquietud, como de venada sorprendida, bajó de él, caminó diez pasos, en que al través del vestido de opaca seda negra, ornamentada de azabaches, adiviné las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la Diana Cazadora de Juan Goujon [...]. Mi olfato aguzado percibió, fundidos en uno, el olor de pan fresco que emanaba de toda ella, un olor delicioso de salud y de vida y el del ramo de claveles rosados que llevaba en el corpiño. Husmé el olor como un perro de cacería lanzado sobre la pista, y antes de que pronunciara la primera palabra, ya la habían desnudado mis miradas y le había besado con los ojos la nuca llena de vello de oro, los espesos y crespos cabellos oscuros de visos rojizos, recogidos bajo el gran sombrero de fieltro ornamentado de plumas negras, los grandes ojos grises, la naricita fina y la boca, roja como un pimiento, donde se le asomaba la sangre. Así, sonrosada y fresca, con su olor a levadura y a claveles, parecía una soberbia flor de carne acabada de abrir. (*De sobremesa, Oc*, 325-326)

Llama la atención la relación que establecen los diversos retratos femeninos presentes en la novela con las artes plásticas. La estética prerrafaelita —a la que se ciñe la imagen de Helena— asumió un arquetipo etéreo de la mujer, casi

místico, abstraído de la realidad inmediata. Por su parte, el *art nouveau* —en el que algunas de las *femmes fatales* del texto de Silva parecen encajar— adoptó un modelo femenino en el que la "dimensión conceptual de la mujer se debilita. Su capacidad de emocionar, desazonar y sugerir, languidece y se frivoliza, ya que, entre los modernistas, su concepción es también, y sobre todo, decorativa".¹²

Aunado a lo anterior, la mirada cosificadora de Fernández hacia la mujer se ve reforzada en algunos casos mediante la relación directa de las imágenes femeninas con determinados objetos. El retrato de María Bashkirtseff que esboza el protagonista está totalmente ligado al diario de la pintora rusa. Helena, por su parte, queda estrechamente vinculada a una pintura prerrafaelita, un camafeo y un ramo de rosas blancas. En el caso de las mujeres fatales, no en todas ellas se presenta abiertamente esta relación mujer-objeto. La Orloff podría asociarse con la pequeña daga con la que Fernández la ataca. Nelly, la joven norteamericana, estaría vinculada con los diamantes que el joven colombiano le obsequia. Y, finalmente, Consuelo tendría en las orquídeas su referente en la memoria de Fernández. Cabe señalar que sólo en los casos de Helena y la Bashkirtseff se presenta claramente la sustitución de la imagen femenina por el objeto, lo que permite que ambos personajes trasciendan a un plano representativo de determinados valores artísticos o estéticos.

Un último recurso mediante el cual las mujeres de la novela son expuestas en el campo decorativo propio de los objetos es la llamada transposición artística. Por medio de ella, el delineamiento de los personajes se enriquece mediante la

evocación de pinturas, esculturas o cualquier otra manifestación artística. El artificio del arte se traslada a los retratos femeninos en un intento por disimular la naturaleza de la mujer y colocarla en una atmósfera esteticista. Si bien los objetos derivados de la actividad artística anteponen a lo utilitario determinados valores espirituales, no por ello dejan de ser objetos. Así lo consolidó la floreciente sociedad burguesa del siglo XIX, que obligó al artista a adecuarse a las leyes de la oferta y la demanda. Recordemos que el propio Fernández se suma a este mercadeo de arte, dándose el lujo de gastar setecientas libras en un cuadro de Burne-Jones, hacerse de una ilustración de Félicien Rops o de una supuesta obra de Antonio de Pollaiuolo:

Musellaro me llamó la otra noche en el Círculo, donde le habían limpiado los bolsillos la víspera, y con mil zalamerías serviles y poniendo por las cumbres mis conocimientos de arte, me habló de un cofrecito de plata, cincelado por Pollaiuolo, que vendía un amigo suyo en Florencia.

—Vale siete mil francos, me dijo. Al momento en que supe que lo vendían, pensé en avisárselo a usted, seguro de que se quedará con él. Mi amigo no quiere que se sepa su nombre. Es un objeto que ha pertenecido a su familia desde hace trescientos años, y del cual se desprende, obligado por las circunstancias. Usted sabe cómo van las cosas en Italia.

—De sobra. Telegráfíele usted a primera hora diciéndole que lo ha colocado y que me lo envíe, le respondí. Le enviaré a usted el cheque mañana mismo.

¡Me río del cofre cincelado por Pollaiuolo! Recibiré algún chirimbolo recién salido del molde. ¡Lo que va a reirse de mí el afortunado marido de la admiradora de Petronio! (*De sobremesa*, Oc, 341-342)

Por medio de la transposición artística Fernández evoca las obras de Van Dyck, Rubens y Fra Angelico para describir a Helena —no hay que olvidarnos de la abuela de Fernández, que es delineada con un "perfil semejante al de la Santa

Ana del Vinci" y recordada por un retrato elaborado por James Whistler—. Por su parte, Lelia Orloff es descrita como una Diana Cazadora; Nini Rousset es vista como una venus griega; la alemana Olga es presentada como una Venus de Tiziano; Nelly es comparada con una Diana Cazadora de Juan Goujon y, finalmente, la Musellaro también es delineada con ciertos visos escultóricos. Obsérvese cómo este recurso no sólo sirve para retratar a las mujeres de la novela, sino que también es utilizado para diferenciar entre los reflejos frágil y fatal de la mujer. El primero es incorporado en el universo pictórico, mientras que el segundo, en el escultórico.

Ciertamente, este juego especular de diferenciación es muy sutil, pero el sentido que imprime a la oposición entre arquetipos es bastante significativa. Sin entrar de lleno en una disquisición sobre las vías de percepción del arte, ¿cuáles o cuál sentido es el que privilegia la pintura? A menos de que alguna exquisitez sinestésica nos sorprenda, la respuesta natural e inmediata sería la vista. En el caso de Helena, el contacto que tiene Fernández con ella no rebasa el plano visual. La joven Scilly Dancourt es vista un par de veces por Fernández, quien, a partir de dichos encuentros, construye la imagen idealizada de la joven; imagen en la que las referencias pictóricas de su descripción refuerzan sus vínculos con el cuadro prerrafaelita en el que finalmente queda congelada. Por su parte, la escultura —con la que se vinculan las imágenes fatales de la mujer— se relaciona no sólo con la vista, sino también con el tacto. ¿Habría una mejor forma para completar el deleite que una estatua brinda que pasar la mano sobre ella para

percibir su proporción, volumen, textura y forma? Las *femmes fatales* proporcionan ese placer a Fernández. Son mujeres que despliegan su sensualidad mediante el contacto físico y la complacencia carnal inmediata.

Ahora bien, si todo el imaginario femenino presente en la novela se mueve alrededor de un eje de lo bello —aunque ello le valga a las mujeres ser vistas como objetos—:

en *De sobremesa* de Silva, novela arquetípicamente modernista, advertimos la confluencia de dos corrientes ideológicas: la búsqueda de la belleza en tanto que ofrece una respuesta a un mundo dominado cada vez más por el materialismo y la fealdad, y la búsqueda del ideal en tanto que constituye una respuesta positiva a la desesperación posromántica.¹³

¿Qué sucede cuando en un grupo de mujeres no se cumple la sentencia poética de Keats: “*Beauty is truth, truth beauty, —that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*”?¹⁴ Ese grupo de mujeres es el conformado por las bellas fatales y es en el que se produce el desencanto de lo bello. ¿En qué consiste dicha desilusión? Baudelaire concebía una mujer abominable sometida a su propia naturaleza instintiva, en la que la belleza se traducía en un frívolo capricho no exento de la degradación del tiempo. Surge así la belleza fútil, aquella que carece de un sentido de trascendencia; una belleza vacía, aberrante cuando se le descubre que ha esclavizado el entendimiento humano. Es esa la belleza que ostentan las cortesanas de *De sobremesa*, la belleza física e inmediata que no armoniza con el espíritu y el intelecto:

La cortesana de hoy ha traído la victoria de la imbecilidad femenina. Antiguamente se saludaba a una Aspasia, digna de la palabra de los filósofos, de los versos de los poetas; después, a una Ninón, digna aún de los caballeros; todavía ayer, a tal o cual hetaira que inspiró

más de un digno madrigal. Hoy se celebra una serie de torpes blasonadas de Citeres, reinas del Bosque, del Casino, del *Music-Hall*, hermosos maniqués, jamonas de color de rosa, o perchas ilustres adornadas de sedas y encajes, brillantes de ostentación, dignas de horteras enriquecidos o de hacendados de mano abierta.¹⁵

Ejemplos de esos "hermosos maniqués" —como se expresa Darío— serían Nini Rousset, a quien Fernández califica como "una Mesalina comprable; grosera como una verdulera y hermosa como una venus griega..." (*De sobremesa, Oc*, 269), y Fanny Green, de quien dice que es "estúpida como una campesina ignorante y sentimental como una heroína de Richardson, pero insuperablemente hermosa" (*De sobremesa, Oc*, 280).

La manera como Fernández se refiere a las anteriores dos mujeres esclarece hasta cierto punto lo que busca al relacionarse con ellas: el deleite sensual inmediato.

Su persecución del instante carnal, su masoquismo imaginario que le hace descubrir todas las impurezas, se opone directamente al ideal de lo femenino que aparece a través del recuerdo de Dante y su *Vita nuova* [...] y de la inocencia recordada de Fra Angelico.¹⁶

Se conforma así el juego de opuestos que a lo largo de toda la novela se desarrolla entre la imagen de Helena y las *femmes fatales*, juego que se traduce en un vaivén entre la Belleza ideal y la Belleza artificial. Recordemos aquella frase de la Bashkirtseff con la que José Fernández se identifica: "Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta" (*De sobremesa, Oc*, 248). En ese "TODO" está también inmersa la Belleza con sus contradicciones, mismas de las que Baudelaire ya se había percatado:

Encontré la definición de lo Bello, de lo que es Bello para mí. Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que abre paso a la conjetura. Voy, si se quiere, a aplicar mis ideas a un objeto sensible, por ejemplo, al objeto más interesante en la sociedad, a un rostro de mujer. Una cabeza seductora y bella, quiero decir, una cabeza de mujer, es una cabeza que hace soñar a la vez —pero de manera confusa— de voluptuosidad y de tristeza; que arrastra una idea de melancolía, de lasitud y hasta de saciedad, —o una idea contraria, es decir, un ardor, un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, como proveniente de la privación o la desesperanza. El misterio, el pesar, son también características de lo Bello.¹⁷

El misterio, la melancolía, la saciedad y la voluptuosidad podrían perfectamente encontrar sus pares en los arquetipos femeninos presentes en la novela. Los primeros dos tendrían su referente en la imagen de la joven Scilly Dancourt —el propio Fernández califica a Helena como “el Misterio mismo” al final de su diario—; mientras que las últimas dos, voluptuosidad y saciedad, se verían representadas en la Orloff, Nini Roussett y demás mujeres fatales.

Líneas atrás mencioné que la actitud de Fernández de ver a las mujeres como objetos marcaría los conflictos entre ellos. Dichas fricciones se generan cuando el personaje masculino se ve a sí mismo reducido a un objeto por aquellas a las que cree haber cosificado:

—Tú estudias... ¿cierto?... me preguntaba una tarde [refiriéndose a la Orloff], tendidos ambos en el diván turco del saloncito de la izquierda... ¿Para qué, dime?... añadió ingenuamente... Para saber... le contesté sorprendido... Y qué sacas con saber, añadió besándome, la vida no es para saber, es para gozar. Goza, gozar es mejor que pensar, añadió con acento de convicción íntima.

Y parece que yo hubiera aceptado su filosofía, a juzgar por mis últimos meses, en que no he abierto un libro y he abandonado el griego y el ruso y los estudios de gramática comparada y los planes de mis poemas, y los negocios, para vivir preocupado sólo de placeres, de *sport*, de fiestas, de esgrima, en una incesante cacería de sensaciones... Me estaba ahogando por falta de aire intelectual, acostumbrado al silencio que forma parte también de la

naturaleza de Lelia, porque en días enteros de estar juntos no atravesaba una palabra, hundiéndome lentamente en una atonía intelectual increíble... ¡Oh, la Circe que cambia a los hombres en cerdos!... En los minutos de lucidez me sentía agonizar entre la materia como el Emperador arrojado a las letrinas por el pueblo romano. (*De sobremesa, Oc, 255*)

El sometimiento de Fernández a los placeres inmediatos que la Orloff le brinda lo sumerge en una naturaleza instintiva propia de la voluptuosidad. Es entonces cuando la mujer se torna en "la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo [,] es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal".¹⁸ Ciertamente, el ideal de Fernández no se resume en las palabras de la Orloff: "Gozar es mejor que pensar". A pesar de que el protagonista se reconoce como un ser dual en el que un "Yo" sensual y un "Yo" intelectual están en un constante enfrentamiento, detrás de su conflictiva personalidad hay un deseo por saber, aspiración en la que también se incluye el conocimiento intuitivo de la realidad tan anhelado por los decadentes. Recordemos ese "poseerlo TODO" con el que Fernández se identifica, y para lograrlo no se puede renunciar al intelecto. Esa es la naturaleza que el hombre—desde la Ilustración— enarbó para sí mismo, una naturaleza intelectual, cerebral; en oposición a la naturaleza instintiva adjudicada a la mujer, y que se reduce casi en su totalidad a una función meramente reproductora:

el cerebro es el instrumento de transformación y dominación de la naturaleza (incluida la mujer), en una época de descubrimientos científicos, técnicos y sexuales. Es el cerebro el que funda el carácter demiúrgico del varón, su capacidad de modelar y transformar en su beneficio la materia bruta que lo rodea. En estos

sentidos el cerebro no deja de revestirse de caracteres fálicos, tanto si se le ve por el lado de la fertilidad, de la creación de formas e instituciones, como si se le ve por el lado del dominio, del poder: sobre la naturaleza, sobre los animales, sobre las mujeres.¹⁹

El carácter cerebral del hombre se enfrenta a la naturaleza "uterina" de la mujer. De ahí que despojar al hombre de su indole intelectual es condenarlo al mundo de los objetos, de los elementos faltos de voluntad.

IV

Para que el hombre los tallara, puso
El monte y el volcán Naturaleza,—
El mar, para que el hombre ver pudiese
Que era menor que su cerebro: —en horno
Igual, sol, aire y hombres elabora.
Porque los dome, el pecho al hombre inunda
Con pardos brutos y con torvas fieras.
¡Y el hombre, no alza el monte: no en el libre
Aire, ni sol magnífico se trueca:
Y en sus manos sin honra, a las sensuales
Bestias del pecho el corazón ofrece:
A los pies de la esclava vencedora:
El hombre yace deshonorado, muerto.²⁰

No es gratuito que a este respecto surjan las referencias a Circe o a Dalila —Olga, la Musellaro y Consuelo son nombradas como "las tres Dalilas" por Fernández—, ya que corresponden a referencias arquetípicas de mujeres con la capacidad de someter y transformar al hombre.²¹ El sometimiento no sólo se restringe a un carácter sexual, también puede extenderse a otras áreas generalmente asociadas con el dominio del hombre como el poder económico:

El dinero tienen un papel purificador, pues abole la lucha de sexos. Si muchas mujeres, que no son profesionales, se interesan en conseguir de su amante cheques y regalos no es sólo por codicia, sino también porque hacer pagar al hombre [...] es transformarlo en

un instrumento. De ese modo la mujer se defiende de serlo a su vez; tal vez el hombre cree "tenerla", pero esa posesión sexual es ilusoria, y es ella quien lo *tiene* en el terreno mucho más sólido de la economía.²²

Así ocurre con un amigo de Fernández, quien, de acuerdo con unas cortas referencias del protagonista, sucumbe a los encantos de una *impure* sin nombre llamada por Fernández la "Actriz de los Bufos":

Ella es una actriz de los bufos, que se está comiendo la fortuna de los Mirandas, servida en forma de diamantes y de coches por mi bien informado amigo, que nació repórter, como otros nacen ciegos. (De sobremesa, Oc, 306)

¡Bendita seas tú, Actriz de los Bufos, ídolo de mi amigo el instintivo repórter don Vicente, que con tu apetito de diamantes y el dominio que ejerces sobre él y el temor que sentí de que fuera a caer mi oro en tus rosadas manecitas, junto con los patacones de don Mariano, hiciste surgir en mi cerebro la idea de trasladar mis fondos a la casa de los judíos! (De sobremesa, Oc, 317)

Si bien la fortuna de Fernández no corrió con la misma suerte que la de su amigo Miranda, poco puede jactarse el *rastaquouère* colombiano de ello, pues en más de una ocasión cedió al embeleso de un par de "rosadas manecitas". Basta recordar la voluptuosa influencia que la Orloff ejerció en él, o el encuentro que tuvo con Nini Rousset, orgía digna de "cincuenta días de abstinencia y de estúpidos estudios". Asimismo, las reacciones del protagonista al verse sujeto a la influencia de estas mujeres son muy poco "cerebrales":

Quando rendidos ambos de lujuria y de cansancio, borrachos de champaña helado, la Rousset comenzaba a adormecerse con la hermosa cabeza sobre los almohadones blandos, una furia inverosímil, una ira de Sansón mutilado por Dalila, me crispó de pies a cabeza, al pensar, con toda la excitación del alcohol en el cuerpo, en los insultos groseros que nos habíamos prodigado en la hora anterior, entremezclándolos de caricias depravadas y en mis planes de vida racional y abstigente, deshechos por la noche de orgía. Un

impulso loco surgió en las profundidades de mi ser, irrazonado y rápido como una descarga eléctrica y como un tigre que se abalanza sobre la presa cerqué con las manos crispadas, sujetándola como con dos garras de fierro, la garganta blanca y redonda de la divetta. ¡Ahogarla ahí, como un animal dañino contra las almohadas de plumas! (*De sobremesa, Oc, 269*)

Frente a la Orloff, el despertar de Fernández no es menos violento. El descubrimiento de Lelia en los brazos de Angela de Roberto —mujer “alta, huesosa, delgada, los ojos ardientes, el seno sin relieve, calzada y vestida con estilo masculino y con algo hombruno en toda ella” (*De sobremesa, Oc, 255*)— le hace cometer un exabrupto lanzándose sobre ella e hiriéndola un par de veces con una pequeña daga. Ante tal acción, el protagonista mismo se desconcierta y se cuestiona:

¿Por qué cometí esa brutalidad digna de un carretero e intenté un asesinato de que me salvó el tamaño del puñal que es más bien una joya que un arma, yo el libertino curioso de los pecados raros que ha tratado de ver en la vida real, con voluptuoso diletantismo, las más extrañas prácticas, inventadas por la depravación humana, yo el poeta de las decadencias que ha cantado a Safo la lesbiana y los amores de Adriano y Antinoo en estrofas cinceladas como piedras preciosas? ¿Celos? Sería grotesco... ¿Odio por lo anormal?... No, puesto que lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía del hombre contra el instinto... ¿Entonces?... (*De sobremesa, Oc, 256*)

Klaus Meyer-Minnemann responde a Fernández al afirmar que ese “acto brutal debe verse más bien como el esfuerzo de huir en definitiva de las «sensualidades de bizantino»”.²³ Aníbal González es menos condescendiente con el personaje de Silva al calificarlo de “machista feroz, que instintivamente repudia la sexualidad equívoca”.²⁴ Por su parte, Gutiérrez Girardot señala que “las dos cortesanas que [Fernández] intentó matar en París no provocaron en él sus

arrebatos por ser cortesanas, el intento de matarlas se bastaba a sí mismo, es decir, el artista quería matar no solamente para desconocer las normas sino también para acumular la experiencia del delito".²⁵

Lo cierto es que la vehemente reacción de Fernández obedece al temor de verse privado de su carácter "demiúrgico" —él mismo, en uno de sus pensamientos, se ve como un semidiós al redimir a una prostituta (*De sobremesa*, Oc, 281)—, de terminar convertido en un ser sin voluntad y sustraído del universo de los sujetos para ahogarse en el de los objetos. Huir de las "sensualidades de bizantino" conlleva escapar de esa condición inanimada, y en el fondo del "instintivo repudio de la sexualidad equívoca" subsiste el temor de verse privado de su jerarquía ante el sexo opuesto: "La mujer es un existente a quien se le pide se haga *objeto*; como *sujeto*, tiene una sensualidad agresiva que no se satisface con el cuerpo masculino, de donde nacen los conflictos que su erotismo debe superar".²⁶ Considero que las impulsivas acciones del protagonista poco cumplen con la apreciación de Girardot, ya que en ellas resuena el eco de Holofernes adelantándose al mortal golpe de Judith y el despertar de Sansón antes de ver su cabellera colgando como un trofeo en manos de una filisteo.

El desencuentro con la tercera cortesana, Constanza Landseer, está marcado por la presencia de Helena. Las violentas experiencias de Fernández con la Orloff y la Roussett suceden antes de que el joven protagonista tenga su primer encuentro con la misteriosa Scilly Dancourt. La habitación de Constanza se torna escenario de una extraña conjugación de elementos relacionados con la mujer

idealizada. Fernández cree haber visto, por unos cuantos segundos, una imagen con los perfiles sobrepuestos de su abuela y Helena proyectada en un muro. A continuación, la mariposa y las flores blancas, unidas al recuerdo de Helena, se presentan al protagonista antes de que se rinda a los brazos de la meretriz:

¡Eres hermoso!, dijo clavándome los ojos negros de acariciadora mirada y atrayéndome hacia ella. Eres hermoso, pero ¿por qué miras esas flores con ojos de loco?; son unas flores que me trajeron de Niza y las había olvidado ahí... ¡Mira la mariposita blanca que se vino entre la caja!, gritó mirando el insecto que emprendió vuelo por el aire de la alcoba perfumada y tibia.

Pretexté un vértigo y me despedí besándole las manos con que me detenía y trayendo en las mías el olor de las rosas de té que formaban el ramo, y en los ojos el aleteo de la mariposilla blanca, (*De sobremesa, Oc, 282*)

Con el fragmento anterior, valdría la pena reflexionar un poco sobre la oposición entre Helena y el resto de la mujeres de *De sobremesa*. Es claro que en la novela hay una dinámica entre antagonicos que brinca de los estados de interiorización poética, en los que se tiene presente la figura de Helena, a los momentos de éxtasis y libertinaje en los que aparecen las *femmes fatales*. ¿Es posible llegar a un justo medio? La respuesta se presenta a Fernández en sueños:

otra noche en una pesadilla que me apretó con sus garras negras y de la cual desperté bañado en un sudor frío, una cabeza horrible, la mitad mujer de veinte años, sonrosada y fresca pero coronada de espinas que le hacían sangrar la frente tersa, la otra mitad, calavera seca con las cuencas de los ojos vacías y negras, y una corona de rosas ciñéndole los huesos del cráneo, todo ello destacado sobre una aureola de luz pálida, una cabeza horrible me hablaba con la boca, mitad labios de rosada carne, mitad huesos pálidos y me decía: «¡Soy tuya, eres mío, soy la locura!» (*De sobremesa, Oc, 294*)

El retrato en sí es bastante interesante y da mucho que decir, ya que en él se puede percibir la continuidad de una tradición que podría rastrearse varios siglos atrás. Es la imagen calderoniana de *El mágico prodigioso*, de la que Cipriano, al retirar el manto que cubre a una misteriosa figura que se asemeja a su amada, exclama:

Mas (¡ay infeliz!) ¿qué veo?
¡Un yerto cadáver mudo
entre sus brazos me espera!
¿Quién en un instante pudo,
en facciones desmayadas
de lo pálido y caduco,
desvanecer los primores
de lo rojo y lo purpúreo?²⁷

Es "diablo, mujer o visión" como diría don Félix de Montemar en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, antes de terminar enlazado en diabólicas nupcias con una cadavérica Doña Elvira. Y finalmente, para terminar los ejemplos, es también la imagen que motiva a Baudelaire en "*Une charogne*":

—*Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion!*

*Oui! Telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements,
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses.
Moisir parmi les ossements.*²⁸

Siguiendo con el poeta de *Las flores del mal*, él es quien brinda una clave para descifrar la pesadilla de Fernández. Retomando su definición de lo Bello, mencionada páginas atrás, Baudelaire lo asocia a un rostro de mujer en el que se

conjugan de manera confusa la voluptuosidad y la tristeza, "un deseo de vivir, asociado a un reflujo de amargura, como proveniente de la privación o la desesperanza". En la imagen bifronte que atormenta a Fernández, ¿no se da acaso una combinación semejante? Y el protagonista de *De sobremesa* va aún más lejos al identificarla como la locura, misma que la delirante anciana ya había previsto: "¡Señor, sálvalo, sálvalo del crimen que lo empuja, sálvalo de la locura que lo arrastra, sálvalo del infierno que lo reclama!" (*De sobremesa, Oc, 252*).
Apreciar el extraño justo medio de la Belleza y agotar los sentidos para intuir la vida en todos sus entramados siempre tendrán sus consecuencias:

¿Loco?... ¿y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande para los verdaderos letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años, así murió Maupassant, sintiendo crecer alrededor de su espíritu la noche y reclamando sus ideas... ¡Por qué no has de morir así, pobre degenerado, que abusaste de todo, que soñaste con dominar el arte, con poseer la ciencia, toda la ciencia, y con agotar todas las copas en que brinda la vida las embriagueces supremas! (*De sobremesa, Oc, 294*)

La lista de cortesanas de *De sobremesa* se cierra con París, la metrópoli en la que el diario de Fernández inicia y concluye. Si bien, para muchos escritores de la época "París es la vía ideal por donde el artista se fuga de la realidad inmediata hacia horizontes de pura belleza",²⁹ en *De sobremesa* la Ciudad Luz se suma al sensual contrapeso a la figura de Helena:

tú París, acaricias al viajero con la amplitud de tus elegantes avenidas, con la gracia latina de tus moradores, con la belleza armoniosa de tus edificios, ¡pero en el aire que en ti se respira se confunden olores de mujer y de polvos de arroz, de guiso y de peluquería! Eres una cortesana. Te amo despreciándote como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual y sé bien que los pies de Helena no huellan tu suelo, ¡oh pérfida y voluptuosa Babilonia! (*De sobremesa, Oc, 299*)

Es París el escenario de los encuentros de Fernández con las bellas fatales, el lugar donde se confunden el olor a magnolia de la Orloff, el aroma a Chipre³⁰ de Nini Rousset y la Musellaro, las fragancias de heliotropo blanco y orquídeas de Consuelo, la esencia de rosas de Constanza Landseer y el aroma de pan fresco de Nelly.

Entre las *femmes fatales* de *De sobremesa* merecen una mención aparte Olga, la baronesa alemana, y Julia, la Musellaro. No son cortesanas, por el contrario, son mujeres casadas que entran en un juego de seducciones impuesto por Fernández. Tampoco se ven sujetas a los violentos arrebatos del protagonista, ambas son objeto de los amorosos caprichos del don Juan. Lo interesante de estas dos mujeres es que funcionan como una proyección narcisista de José Fernández. Olga, la lectora de Gerhart Hauptmann y German Bahr, le confiesa al seductor:

—Lo que me ha fascinado en usted, decía al salir de casa, es su desprecio por la moral corriente. Los dos nacimos para entendernos. Usted es el sobrehombre, el *Uber mensch* con que yo soñaba. (*De sobremesa*, Oc, 340)

Por su parte, Julia, la lectora de D'Annunzio, no es menos halagadora con la personalidad del *rastaquoère* colombiano:

—Julia, le dije llevándola hacia el rincón [...]. Sueña uno al verla a usted con no vivir en este siglo dejativo y triste, en que hasta el placer se mide y se tasa, sino en la época de los Borgias, provoca verla presidiendo una orgía de príncipes, en que el sabor de los besos se mezclara con el del veneno.

—Usted sueña en eso porque tiene músculos de jayán y nervios de artista del Renacimiento; a todos estos parisienses le parezco vulgar, de fijo; para ellos la distinción consiste en ser flaca y pálida.

Los dos deberíamos ser más íntimos, porque nos parecemos mucho; ambos somos paganos, me dijo, quemándome con sus miradas de fuego y mareándome con su olor perverso y sugestivo. (*De sobremesa*, Oc, 340-341)

Si bien en un principio estas dos mujeres parecieran ser víctimas de un seductor más que reflejos de la mujer fatal, finalmente su deseo por la consecución del instante carnal las coloca en el plano marcado por la Orloff y las demás cortesanas.

LAS BELLAS AMERICANAS

Hasta ahora, la nota predominante en la galería de imágenes femeninas presentes en *De sobremesa* la han aportado mujeres de distintas partes de Europa. Francesas —entre las que estaría incluida Helena—, inglesas, una alemana y una italiana, sin olvidar a la “dulcísima rusa muerta”, constituyen parte de un imaginario femenino con el que Silva confronta al protagonista de su novela. Singular crisis del don Juan romántico y el *dandy* cosmopolita de fin de siglo que hace de José Fernández un primo lejano de aquel Juan Octavio, Duque de Parisis, quien murió sin admirar el eterno femenino en Asia, Europa, Oceanía y América, pero que por una extraña razón puede vivir un día al año para conocer mujeres de distintas razas.³¹ Si bien Fernández no puede presumir de entre sus conquistas a alguna dama del Oriente, si puede hacerlo con dos americanas que no fueron ajenas a

sus desplantes de seductor: Nelly, la norteamericana, y Consuelo, una colombiana.

Como sucede con el resto de las mujeres que aparecen en la novela, los estudiosos no han cesado en buscar posibles modelos o referentes en los que pudieran estar inspirados ambos personajes. Héctor Orjuela señala la posibilidad de que Nelly y el episodio en el que Fernández la conoce en la tienda de Bassot tengan como antecedente el momento en el que Des Esseintes —protagonista de *À Rebours* de Huysmans— seduce a una acróbata americana.³² Por su parte, Ricardo Cano Gaviria apunta que de todas las amantes de Fernández, Consuelo es la única de la que se puede afirmar que tuvo un referente real "cuyo modelo llevaba el mismo nombre de pila de otras dos mujeres queridas fraternal y sentimentalmente por el poeta".³³

Conjeturas acertadas o no, lo cierto es que Nelly y Consuelo se suman a la dinámica femenina presente en la novela con una característica especial que es el simple hecho de ser americanas. Hasta este momento, el hilo conductor de las imágenes femeninas de la novela ha sido la oposición entre los arquetipos fatal y frágil de la mujer. Con la presencia de estas dos americanas, ¿cabría la posibilidad de pensar en un nuevo juego de contrarios entre una visión masculina de la mujer europea y de la mujer americana?

Una primera respuesta seguramente sería no. Y es que ambas, Nelly y Consuelo, aparecen alineadas con el resto de las mujeres fatales de la novela, todas ellas europeas, que se oponen en su conjunto a otra mujer, también europea,

llamada Helena. Si existiera alguna intención de marcar ciertas diferencias entre las europeas y las americanas, lo más sensato sería acudir al protagonista masculino para ver si él hace la distinción, cosa que no sucede pues seduce a todas por igual. Pero, ¿por qué no recurrir a otras voces que hagan la diferenciación? Es el caso de la propia Consuelo, quien revela su desigualdad con respecto a las europeas:

Dime: ¿a que tú no has pensado en esto? ¿qué tienen aquí que sea tan bueno como lo que tenemos nosotros allá? Mira el café, el chocolate, las piñas, la vainilla, las esmeraldas, el oro, todo eso, que es lo mejor, viene de nuestra tierra. ¿Te acuerdas de las piñas del Guaimis?... Se las manda coger uno a los negros, y se las traen por montones... ¡Aquí sólo las comen los millonarios, los príncipes?... ¿De qué te ríes?, me preguntó, seria, al ver la sonrisa que no pude contener al oírla...

—De pensar que a las mujeres que nacen allá no las consiguen ni los príncipes, le dije, aludiendo a la carcajada que le soltó al de Pontavento la noche del baile en que quiso besarle una mano.

—No, ésas son para los que las conocen desde que nacieron y las consienten como tú a mí. Éstas de aquí serán más lindas y elegantes, dijo; pero no saben querer. Aquí nadie quiere a nadie. ¿Sabes tú lo que a mí me parecen las parisienses? Muñecas vivas... añadió, soltando una carcajada. ¿Tú crees que alguna de ésas es capaz de querer como queremos nosotras?... (De *sobremesa*, Oc, 343-344)

Asimismo, Camilo Monteverde, primo hermano de José, al reprochar la falta de espíritu práctico en José —a quien califica como un Don Quijote que va "soñando siempre en alguna Dulcinea"—, da un interesante listado de nombres: "¡mujeres! todas incoherentes: Jorge Sand y Cora Pearl, Sarah Bernhardt y Juana de Arco; ¡todas deliciosas, todas asquerosas, y todas mujeres!" (De *sobremesa*, Oc, 345). Las mujeres a las que hace referencia el pariente de Fernández, todas ellas europeas, podrían ilustrar muy bien un modelo de "mujer liberada" no muy

grato para la sensibilidad masculina de fin de siglo. De igual manera, se muestran como punto de referencia de una imagen femenina del Viejo Mundo que a los ojos de un americano, más allá de la curiosidad e inquietud que seguramente despertaron, no merecía mayor aprecio.

Las valoraciones de Consuelo y Camilo van muy en armonía con la serie de opiniones que sobre las francesas recoge Manuel Gutiérrez Nájera en "La mujer francesa". En dicho texto, Gutiérrez Nájera pone al descubierto algunos de los arquetipos femeninos que Europa exportaba: "La heroína de las novelas frances[a]s es, por lo común, una mujer adúltera o una prostituta. Aun las mujeres honradas, como lo son algunas que aparecen en los relatos exquisitos de Feuillet, son honradas a medias".³⁴ Además de mostrar las imágenes femeninas que de Europa llegaban a América, el escritor mexicano retoma ciertas opiniones —no menos misóginas— que algunos escritores, filósofos y moralistas europeos dan sobre la mujer francesa. De Taine, cita lo siguiente:

La francesa sólo puede tener tres oficios: damisela de mostrador, mujer de mundo o cortesana. En estos tres empleos las francesas exceden y sobresalen: sólo en éstos. ¡Cuestión de temperamento! Suprimid los peinados y los trajes, el rango, todos los arreos visibles, y observad el ser íntimo. El ser íntimo de la francesa es un húsar infantil, un granuja listo y atrevido que nada teme, que carece de todo sentimiento respetuoso y que se cree igual a todos.³⁵

Sería largo enumerar los juicios que recoge el Duque Job, todos ellos en el mismo tenor, basta tan sólo con rescatar su conclusión —que vale la pena confrontar con las palabras de Consuelo— para visualizar la imagen que de la mujer francesa se formuló alguien que nunca conoció Europa: "Yo seguiré comprando mis libros y

mis perfumes en París, mas cuando quiera, como usted, casarme, no iré a buscar mujer en las corrientes corrompidas de las grandes capitales: buscaré a la casta señora de mis sueños en la quietud suprema del hogar mexicano".³⁶

Silva si tuvo la fortuna de conocer Europa, de lo cual se podría inferir que tuvo la oportunidad de aclarar o desmentir el imaginario femenino europeo que desembarcaba en América junto con libros, revistas, diarios, telas, ropa, finos alimentos, diversos enseres y de vez en vez con alguna soprano o cantante de zarzuela que se había dignado en ofrecer unos cuantos recitales en tierras americanas. Recordemos que fue a través de esta sinécdoque cultural que la imaginación masculina del Nuevo Mundo adoptó un arquetipo de la mujer europea. Si así lo hizo Silva, no lo plasmó en su novela, ya que en sus páginas no hay una intención de despojar a las imágenes femeninas del velo arquetípico que las cubre. Si bien *De sobremesa* es una ventana muy rica hacia toda una época, también es una continuación en el uso de determinados modelos. Pero no perdamos el hilo de esta disquisición y volvamos a la pregunta central, ¿hay una distinción entre americanas y europeas en *De sobremesa*?

Ya identificamos dos voces en la novela que marcan ciertas diferencias entre ellas, pero también es cierto que las americanas de la novela comparten en primera instancia el mismo modelo arquetípico que las europeas, exceptuando obviamente a Helena. Cabría ahora preguntarnos si ese modelo se cumple por igual en Nelly, Consuelo y los demás personajes femeninos de la novela. Yo considero que el arquetipo al que obedecen —que correspondería al de la *femme*

fatale— tiene ciertas variaciones que conformarían una gradación que va desde la Orloff hasta Consuelo.

Alfredo Villanueva-Collado ha señalado la presencia de una gradación en la novela en la que se involucran algunos de los personajes femeninos.³⁷ La lectura que hace Villanueva-Collado es en base a determinadas simbologías esotérica y alquímica —principalmente a través de los colores— que suponen la intención de marcar un proceso de regeneración espiritual en el protagonista por medio de cuatro etapas. En lo que correspondería a la gradación de un arquetipo, ésta se verificaría en la medida en que las características de un modelo inicial se fueran atenuando o acrecentando a través de distintas imágenes. Lo anterior se puede observar en las bellas fatales de la novela de Silva. Observemos el grupo de cortesanas, encabezadas por Lelia Orloff, que sirven como modelo inicial de las *femmes fatales* presentes en *De sobremesa*. Estas mujeres estarían reunidas bajo las palabras de Lelia: "Gozar es mejor que pensar". Con ellas, Fernández experimenta los mayores momentos de sensualismo, provocado también por el alcohol y las drogas, y los desencuentros violentos. Como un caso curioso, aparece en este grupo la lesbiana Angela de Roberto, cuya grotesca descripción que hace Fernández hace recordar las caricaturas en las que las feministas eran ridiculizadas.

Volteemos ahora hacia Nelly y Consuelo. La mayor parte de los elementos que distinguen a las cortesanas se ven disminuidos en las dos americanas. En primer lugar, no son meretrices. Entran en el esquema de la mujer fatal en la

medida en que se relacionan sensualmente con el protagonista, además de que ambas encarnan un figura reprobable para la visión masculina: la mujer adúltera. Los excesos disolutos tan característicos en las relaciones de Fernández con las cortesanas desaparecen por completo en sus amoríos con la norteamericana y la colombiana. Incluso, por momentos, parecería que ambas pecan de cierta inocencia o ignorancia frente a las intenciones de Fernández, lo que las hace ver más como víctimas de un don Juan que como vampiresas. Como se observa, el modelo arquetípico de la mujer fatal recae con más fuerza en las europeas que en las dos americanas, lo que sugeriría cierta intención de marcar alguna distinción entre ellas. Distinción con el claro deseo de atenuar el paso de una "devoradora de hombres" a un viejo amor de la juventud.

Siguiendo con el tema de las bellas americanas, no deja de llamar la atención la posibilidad de que en estas imágenes femeninas se vislumbre la dicotomía americana norte-sur, o en otros términos, la América Anglosajona y la América Hispana. Meyer-Minnemann ha señalado que la seducción de Nelly "es igualmente expresión y realización del viejo deseo de convertirse en algo igual o, incluso, superior a esa nación al mismo tiempo odiada y amada en el norte del continente".³⁸ Sin desmentir lo dicho por Minnemann, la presencia de estas dos mujeres tiene ciertas particularidades que parecieran indicar una distinción en los términos antes mencionados.

Comencemos con Nelly, la joven norteamericana, quien tiene su primer encuentro con Fernández en una joyería de la *rue de la Paix*:

Esta calle configura un mundo propio, centro de la moda y el lujo, que para la época tiene ya codificado un ritual propio, el del *shopping*, deporte practicado por las extranjeras y las parisinas más *chic* entre las tres y las cinco de la tarde, cuando una hermosa luz oblicua resalta las figuras femeninas que hormiguean junto a las vitrinas para regocijo de un segundo público, el de los degustadores femeninos que no siempre se limitan a mirar.³⁹

La presencia de este escenario específico en la novela trae ya consigo una serie de códigos que podrían conformar una especie de *locus amoenus* de fin de siglo en el que el *dandy* hace brillar sus dotes de casanova. Surgen de nuevo los contrastes si comparamos este ambiente con aquella atmósfera nocturna en la que Helena “bendice” a Fernández con el ramo de rosas blancas. Mientras la joven Scilly Dancourt queda enmarcada en una escena donde todos sus elementos se conjugan en un ambiente muy romántico, casi místico —la luna, la oscuridad, el jardín, las rosas y el balcón—; Nelly es situada en una de las tantas excéntricas avenidas parisinas que eran vistas “por los maridos tradicionales como templos de la promiscuidad y de la excitación, como productos perversos de la modernidad que saca a la mujer de su entorno natural, el hogar, ya sea para involucrarla en inéditas actividades laborales, ya sea para lanzarla al torbellino del consumo, con lo que, de paso, se expone a las acechanzas del adulterio”.⁴⁰

Desde que Fernández describe la entrada de la joven en la joyería deja al descubierto sus intenciones: hacer suya esa “soberbia flor de carne acabada de abrir” (*De sobremesa*, Oc, 326). El pretexto para iniciar la seducción de la joven es un collar de diamantes que su marido no quiso comprarle y que ella no puede costear. Las joyas, símbolo de los deseos y la vanidad humanas, serán el objeto

con el que Nelly quedará identificada. La escenificación que realiza Fernández como preámbulo a la seducción en el departamento de Nelly nos muestra abiertamente la personalidad donjuanesca del protagonista. Se desarrolla un juego de doble intencionalidad en el que Fernández ofrece el costoso collar a la joven aparentando no querer nada a cambio, pero revelando cada vez más sus verdaderas intenciones. Sólo cuando Fernández se descubre como el autor de los *Poemas paganos*, Nelly finalmente cede a sus amorosos deseos. La estrategia de Fernández es clara, aceptar el papel que cada una de sus seducciones le exige, ya sea José Fernández "el poeta", "el superhombre" o "el pagano".

Hasta ahora, Nelly se revela como una conquista más de José Fernández. ¿En qué momento se muestra alguna singularidad que la hiciera participe de una oposición entre la América Sajona y la América Hispana? Al respecto, una reflexión final en boca de la joven es bastante clara:

—¿Conque quieres hacerme feliz e irte?... El collar es mío... ¿Aceptas un regalo que voy a hacerte?... me dijo al oído con una expresión de triunfo... Yo también te voy a hacer un regalo, pero inverosímil, digno de ti que eres poeta; un regalo que tú mismo vas a creer que es un sueño. Yo también quiero hacerte feliz siendo feliz. Quiero ser feliz una noche. No lo he sido nunca. Odio el tiempo. El tiempo es una cosa estúpida, *ja stupid thing!*... que sólo existe para el cuerpo, añadió mirándose con la cara inspirada, como la de una pitonisa. En mi tierra queremos suprimirlo con la electricidad, con el vapor, con la inteligencia. Allá creamos en una década ciudades más grandes que las de Europa, que tienen seis siglos, y hemos hecho una civilización de doscientos años. El tiempo es una cosa estúpida que se arrastra. Yo quiero suprimirlo en mi vida... ¿Entiendes?... Te amo, Fernández... me voy mañana. Otra se iría llevándose su amor; yo, quiero dártelo, te amo, me suspiró al oído, besándome. (*De sobremesa*, Oc, 333)

Son pocos los ejemplos en los que una voz femenina de la novela haga alguna disertación. De Olga, la alemana, Fernández menciona que inició una conversación en la que intentó impresionarlo refiriéndole el desprecio que sentía "por todas las conveniencias sociales y todas las ideas corrientes sobre la moral" (*De sobremesa, Oc*, 340). Por su parte, las conversaciones que la Musellaro habrá tenido con Fernández sobre el arte pagano y los poetas modernos italianos, pláticas que está por demás decir eran "indeciblemente libertinas", han de haber sido no menos atractivas.

Las palabras de Nelly ponen al descubierto una de las obsesiones de las modernas sociedades industriales: el tiempo. Suprimir el tiempo, como lo refiere la joven, es aventajar el futuro en el presente. La tecnología es producto mismo de ese deseo. Lo que en su momento fueron el ferrocarril y el vapor, en nuestros días lo son las computadoras y los satélites. ¿Cómo podría entenderse una sociedad que en una década construye "ciudades más grandes que las de Europa, que tienen seis siglos," si no es con esta idea suprimir el tiempo? Paradójicamente, la desgracia de lo moderno es adelantar también su propia vejez. En el caso de Nelly, no sólo se refiere a una característica de la sociedad industrializada, sino que también asume esa condición en su deseo de borrar una vida de infelicidad en una noche.

Pasemos ahora a hablar de Consuelo, de quien Ricardo Cano Gaviria opina: "En Consuelo la inocencia disculpa la ignorancia, y convive armónicamente con una sensualidad innata, tropical, haciendo que ella misma se revele como una

'parásita de Guaimis', o mejor, como una flor natural que no recibe todo el cuidado que debiera por parte de su marido".⁴¹ Ciertamente, en la imagen de Consuelo hay un halo de inocencia que parecería disculparla del resto de las mujeres que se involucran con Fernández. Incluso, su retrato se acerca más al de las heroínas románticas, ya fuera la María de Isaacs o la Amalia de Mármol, frente al cual Fernández asume el papel de enamorado melancólico. Como mencioné líneas atrás, en Consuelo el modelo de la mujer fatal se ve despojado de muchas de sus características. Calificativos como "devoradora de hombres" o "vampiresa" estarían fuera de lugar en la joven colombiana. Claro que lo anterior no la exime de ser una mujer sensual, condición que se refleja en el objeto con el que finalmente queda relacionada: la orquídea, flor que muchas culturas relacionaron con la fertilidad y cuya etimología griega significa testículo.

Esta correspondencia entre mujeres y flores por lo general se ha enfocado sólo formalmente, haciendo coincidir las sinuosidades de las líneas vegetales con las del cuerpo femenino. Algo hay de esto, sin duda, y un ejemplo elocuente es el Art Nouveau. Pero no sólo es un asunto de forma, sino también de ideología sexual, una que afirma la existencia estática y estética de la mujer como flor, como planta, reducida al silencio vegetal y al designio del jardinero.⁴²

Un punto a señalar es que estas "parásitas de Guaimis" poseen también un carácter fetichista que en el caso de Helena se presenta con las rosas blancas. Las orquídeas son el objeto evocador del amor juvenil de Fernández y Consuelo casi una década atrás:

Nueve años antes, casi niños ella y yo, una tarde deliciosa, una tarde del trópico, de esas que convidan a soñar y a amar con el aroma de las brisas tibias y la frescura que cae del cielo, sonrosado por el crepúsculo, volvíamos por un camino estrecho, sombreado de corpulentos árboles y encerrado por la maleza, al pueblecillo donde

salía a veranear su familia. Nos habíamos adelantado al grupo de paseantes. Yo, diciéndole que la adoraba, recitándole estrofas del *Idilio*, de Nuñez de Arce, y sintiéndome el Pablo de aquella Virginia vestida de muselina blanca, que apoyaba su bracito en el mío.

—Quiero flores de esas, me dijo, mostrándome un ramo de parásitas que colgaban de la rama de un arbusto, y al entregárselas, en la semioscuridad del camino, donde el aire era tibio y volaban las luciérnagas y aromaban los naranjos en flor, la cogí en mis brazos y la besé con todo el ardor de mis diez y ocho años, y ella me devolvió los idílicos besos con su boca virgen y fresca.

—Son flores de Guaimis, Consuelo, le dije... Desde esa tarde tengo siempre plantas de esas en casa para respirar en su olor el beso de entonces, que ha sido el minuto más feliz de mi vida. (*De sobremesa, Oc*, 338)

En el fragmento anterior probablemente se halle el rasgo distintivo de esta joven americana. Si para Nelly "el tiempo es una cosa estúpida que se arrastra", en Consuelo el tiempo se torna evocación. En la figura de la colombiana y en las orquídeas, Fernández logra traer a su memoria no sólo un amor de juventud, también un melancólico recuerdo de su tierra natal, del que el propio nombre de la joven sería ilustrativo. Nueve años han pasado de aquel idílico amorío, ahora Fernández se encuentra con una Consuelo casada, pero dispuesta a revivir un viejo romance.

He aquí un último punto a señalar. Por un lado, Fernández, en su carácter de don Juan, no tiene algún atavío moral que le impida seducir a una mujer casada. Incluso, no pierde la oportunidad de mofarse de los incrédulos maridos, como es el caso de Rivas, esposo de Consuelo, quien se exhibe como un curioso impertinente que por tapar sus andanzas con otras mujeres deja abiertas las puertas para que el "Casto José" seduzca a su mujer. El matrimonio es visto por el protagonista como parte del equilibrio práctico de la sociedad burguesa, cosa que

rechaza por completo. Pero también, Fernández no puede evitar cierto resquemor cuando esas conveniencias sociales son rotas de improviso, como lo hace notar cuando habla de la protagonista de *Casa de muñecas*, "comedia al modo nuevo, en que la heroína, Nora, una mujercilla común y corriente, con un alma de eso que se usa, abandona marido, hijos y relaciones para ir a cumplir los deberes que tiene consigo misma, con un yo que no conoce y que se siente nacer en una noche como hongo que brota y crece en breve espacio de tiempo" (*De sobremesa*, Oc, 320). Caso excepcional es el de Nora, en especial cuando en una sociedad burguesa regida por hombres "las demás mujeres, de belleza o de gracia, seguirán ejerciendo el único ministerio que la ley de la vida ha señalado para ellas: el amor en el hogar o el amor en la libertad".⁴³

NOTAS AL CAPÍTULO 5

¹ Warren Carrier, "Baudelaire y Silva", *Revista Iberoamericana*, vol. VII, núm. 13, noviembre 1943, p. 44.

² Respecto a las referencias pictóricas, Anibal González apunta: "Hasta cierto punto, las alusiones a la plástica en la narrativa finisecular son los primeros y tímidos experimentos de lo que sería luego un gesto característico de la literatura de vanguardia: la espacialización de la escritura, es decir, el olvido o la omisión del carácter temporal de la escritura para enfocar en cambio su materialidad, su carácter de 'cosa' y 'objeto'. También, por supuesto, las alusiones a la plástica en la escritura decadentista son gestos autorreferenciales, que subrayan el carácter artificial de esa misma escritura", *vid.* "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*", en *Leyendo a Silva*, t 2, p. 278.

³ Bernardo Gicovate, "José Asunción Silva y la decadencia europea", en *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*, p. 121.

⁴ Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: Una historia propia*, vol. 2, p. 307.

⁵ Rubén Darío, "La mujer española", en *Obras completas III. Viajes y crónicas*, p. 364.

⁶ Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, p. 58.

⁷ Gérard Peylet *apud* José Ricardo Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 100.

⁸ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo, Tomo II, La experiencia vivida*, p. 339.

⁹ Seguramente Rivington se refiere a la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. que inició sus actividades en 1861, extendiéndolas hasta la primera década del siglo xx.

¹⁰ Juan Carlos Ghiano, *José Asunción Silva*, pp. 30-31.

¹¹ Alfredo Villanueva-Collado, "De sobremesa de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXI, núm. 2, mayo 1987, p.18.

¹² Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, p. 100.

¹³ Donald Shaw, "La novela modernista", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*, p. 508.

¹⁴ John Keats, "Ode on a Grecian Urn", en *Poemas escogidos*, edición bilingüe, p. 124.

¹⁵ Rubén Darío, "Las transformaciones de Mimí Pinsón", en *Obras completas I. Crítica y ensayo*, p. 795.

¹⁶ B. Gicovate, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Diarios Íntimos*, p. 33.

¹⁸ E. Bornay, *op. cit.*, p. 98.

- ¹⁹ J. R. Chaves, *Los hijos de Cibeles*, p. 125.
- ²⁰ José Martí, "Mujeres", en *Versos libres*, p. 135.
- ²¹ Sobre este tema en la literatura modernista, vid. Ernesto Mejía Sánchez, "Hércules y Onfalia, motivo modernista", en *El modernismo*, pp. 185-199.
- ²² S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 341.
- ²³ Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, p. 91.
- ²⁴ A. González, *op. cit.*, p. 298.
- ²⁵ Rafael Gutiérrez Girardot, "José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 626.
- ²⁶ S. de Beauvoir, *op. cit.*, p. 15. Las cursivas son mías.
- ²⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, pp. 150-151.
- ²⁸ Charles Baudelaire, "Une charogne", en *Las flores del mal*, edición bilingüe, p. 164.
- ²⁹ Ferdinand V. Contino, "Preciosismo y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva", en *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, p. 140.
- ³⁰ En la Antigüedad clásica, Chipre fue la isla consagrada a Venus.
- ³¹ Manuel Gutiérrez Nájera, "El desertor del cementerio", en *La novela del tranvía y otros cuentos*, pp. 49-55.
- ³² Héctor H. Orjuela, "J. K. Huysmans y J. A. Silva", en «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva, p. 55.
- ³³ Ricardo Cano Gaviria, "Mimesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, p. 606.
- ³⁴ Manuel Gutiérrez Nájera, "La mujer francesa", en *Obras IX. Periodismo y literatura (1877-1894)*, p. 126.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 128.
- ³⁶ *Ib.*, p. 133.
- ³⁷ Alfredo Villanueva-Collado, *art. cit.*
- ³⁸ K. Meyer-Minnemann, *op. cit.*, p. 101.
- ³⁹ Ricardo Cano Gaviria, "El periplo europeo de José Asunción Silva: marco histórico y proyección cultural literaria", en José Asunción Silva, *Obra completa*, 1990, pp. 446-447.
- ⁴⁰ J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹ R. Cano Gaviria, "El periplo europeo de José Asunción Silva...", en José Asunción Silva, *op. cit.*, p. 455.

⁴² J. R. Chaves, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ Rubén Darío, "¡Estas mujeres!", en *Obras completas II. Semblanzas*, p. 552.

Conclusiones

La presencia de la mujer en la obra de José Asunción Silva no se reduce únicamente a la figura de la amada muerta que el poeta inmortalizó en los versos de su famoso "Nocturno III". Las imágenes maternas, infantiles y núbiles pueblan gran parte de la creación literaria del poeta colombiano. *De sobremesa*, su única novela, enmarca la mayoría de esos retratos bajo los esquemas arquetípicos de la *femme fragile* y la *femme fatale*.

La caracterización de dichos arquetipos en *De sobremesa* es una marca de su filiación *fin de siècle* en conjunción con un tercer modelo: el héroe-artista. José Fernández, protagonista de la novela, es quien vincula y da dinamismo a la presencia de las mujeres frágiles y fatales. Finalmente, él es quien reviste a los personajes femeninos con las características que los coloca en uno u otro modelo; todo ello facilitado por el medio a través del cual se desarrollan las relaciones entre los personajes: las páginas de una novela-diario que aboga por la subjetividad del protagonista masculino.

María Bashkirtseff y Helena Scilly Dancourt son las imágenes principales que encarnan a la mujer frágil en la novela. A pesar de que la primera tiene un referente real, lo que finalmente es plasmado en *De sobremesa* no es la Bashkirtseff histórica sino la figura que el espíritu de fin de siglo elaboró a partir del diario de la pintora rusa y que fue bautizado por Maurice Barrès como Nuestra Señora del Perpetuo Deseo. Helena, por su parte, es representada a través del

modelo femenino puesto en boga por el prerrafaelismo, modelo incorpóreo, asexuado y casi místico. El sentido que ambas mujeres cobran en la novela está relacionado con los vínculos que tienen con el universo artístico. La pintora María Bashkirtseff, bajo la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Deseo, encarna la delicadeza de espíritu necesaria para hacer de la experiencia artística una forma de conocimiento intuitivo.

Por otro lado, la figura de Helena es sublimada a lo largo de todo el relato quedando finalmente su impronta en la mente del protagonista masculino por medio de un retrato prerrafaelita. De esa forma, la joven Scilly Dancourt se muestra más como una fugaz epifanía —en la que convergen las imágenes de la virgen, la Beatriz dantesca y las mujeres prerrafaelitas— que revela lo insalvable del ideal artístico. Finalmente, en las dos mujeres se retoma el culto por las frágiles heroínas románticas que inevitablemente terminaron siendo las amadas inmóviles.

La imagen de la *femme fatale* en *De sobremesa* está caracterizada bajo diversos nombres. Lelia Orloff, Nini Roussett, Constanza Landseer, Olga, Julia, Nelly y Consuelo constituyen el imaginario femenino fatal plasmado en la novela. Un punto a resaltar es que el arquetipo no se cumple por igual en dichos personajes. Es posible apreciar cómo el modelo de la mujer fatal va perdiendo fuerza en la medida que van apareciendo estas mujeres. Los dos polos en esa gradación serían la Orloff, una sensual cortesana, y Consuelo, la joven colombiana que se nos presenta como un viejo amor de juventud del protagonista. Lo anterior demuestra que el modelo de la *femme fatale* en *De sobremesa* recae con mayor intensidad en las caracterizaciones de mujeres europeas, hecho que podría

explicarse en función de la imaginería femenina que Europa exportaba a finales del siglo XIX. Una segunda diferenciación menos clara en el conjunto de estas mujeres estaría marcada entre Nelly, la norteamericana, y Consuelo, la colombiana. La primera modela su encuentro con José Fernández en base a la mentalidad pragmática de las sociedades industrializadas que superpone la temporalidad presente y futura sobre la pretérita, mientras que Consuelo se relaciona con Fernández en un ejercicio de evocación del pasado.

A pesar de la presencia de dichas diferencias en el grupo de las bellas fatales, todas ellas cumplen una sola función: servir de contrapeso a la imagen femenina frágil encarnada por Helena. La oposición se aprecia en los vaivenes que experimenta el protagonista masculino entre un amor idealizado y la voluptuosidad desbordante, y que en el fondo marcan una valorización masculina de aprecio a la *femme fragile* —tipo de mujer pasiva, asexuada, casi incorpórea— y de repudio de la *femme fatale* —mujer activa, completamente sexual y que se sobrepone a la autoridad del hombre—.

Un punto a señalar es que por debajo de este juego de contrarios entre arquetipos todas las imágenes femeninas en la novela de Asunción Silva forman parte de un universo decorativo que el protagonista, un verdadero esteta decimonónico, crea para sí mismo. Ya sea mediante la transposición artística o la comparación y referencialidad hacia un objeto —que puede ser una joya, una flor, un retrato o un libro— todas las mujeres son colocadas en el plano de los objetos. Pero el verdadero eje central que articula el imaginario femenino de *De sobremesa* es una concepción de la Belleza. Por un lado, se presenta la Belleza ideal de las

femmes fragiles —aquella que junto con la Verdad y el Bien compone la triada que estimula los sentidos interiores—, y en el otro extremo surge la Belleza artificial de las *femmes fatales* —belleza fútil, salaz y corrompible que complace el sensualismo inmediato—. Más allá de obedecer directamente a un juego de contrarios, lo que se nos presenta es el sentido ambiguo de la Belleza que, en su momento, Baudelaire había señalado. Ésa, finalmente, es la sombra bajo la cual se unen los rostros femeninos de *De sobremesa*.

Inacabable sería la tarea de agotar todas las posibles lecturas que un texto como *De sobremesa* brinda al lector. Una muestra de la riqueza de la novela de José Asunción Silva, pese a los defectos que puedan señalársele, es sin duda el espíritu de una época que enuncian sus páginas. Adentrarse en *De sobremesa* teniendo como telón de fondo el periodo de *fin de siècle*, aclara y da sentido a mucho de lo que a nuestros ojos de modernos lectores podría pasar desapercibido. De ahí que la propuesta por la que este trabajo aboga sea la de no descuidar o subestimar los contextos que, sin duda alguna, enriquecen cualquier lectura.

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

SILVA, José Asunción, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990 (Colección Archivos, 7).

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

Sobre el modernismo, literatura hispanoamericana y teoría literaria

Antología del modernismo (1884-1921) Tomos I y II en un volumen, introd., selec. y notas José Emilio Pacheco. México, UNAM-ERA, 1999 (Biblioteca del estudiante universitario, 90-91).

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, 2ª ed. Madrid, Gredos, 1981 (Estudios y ensayos, 271).

CASTRO LEAL, Antonio, "Prólogo" a Luis G. Urbina, *Cuentos vividos y crónicas soñadas*. México, Porrúa, 1988, pp. VII-XII (Colección de Escritores Mexicanos, 35).

DARIO, Rubén, "Amado Nervo", en *Obras completas II. Semblanzas*, ed. M. SanMiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 983-986.

———, *El modernismo y otros ensayos*, selec., pról. y notas Iris M. Zavala. Madrid, Alianza, 1989 (El libro de bolsillo, 1403).

ENGLEKIRK, John Eugene, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. Nueva York, Instituto de las Españas, 1934.

- GALE, Lenore V., "Rubén Darío y el poema en prosa modernista", en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp.173-188 (Torres Library of Literary Studies, 19).
- GONZÁLEZ, Aníbal, *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos, 1987 (Estudios y ensayos, 355).
- GULLÓN, Ricardo, "Simbolismo y modernismo", en José Olivio Jiménez (ed.), *El simbolismo*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 21-44.
- GUTIÉRREZ, Jesús, "Modalidades estilísticas y aspectos ideológicos en la prosa de Gutiérrez Nájera", en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 75-95 (Torres Library of Literary Studies, 19).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "Introducción" a *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983, pp. 11-31.
- , "La literatura hispanoamericana de fin de siglo", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 495-506.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1978 (Tierra Firme).
- Índice de la Revista Azul (1894-1896)*, Estudio preliminar de Ana Díaz Alejo y Ernesto Prado Velázquez. México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1968.
- Índice de la Revista Moderna: Arte y Ciencia (1898-1903)*, Estudio preliminar de Héctor Valdés. México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1967.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis, "Bibliografía del modernismo literario hispanoamericano", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 549-559.

- JIMÉNEZ, José Olivio, "El ensayo y la crónica del modernismo", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 537-548.
- MARTÍNEZ, José María (ed.), "Introducción" a Rubén Darío, *Cuentos*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-20 (Letras Hispánicas, 103).
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, trad. Alberto Vital Díaz. México, FCE, 1997 (Lengua y estudios literarios).
- ONÍS, Federico de, "Sobre el concepto del modernismo", en *Estudios críticos sobre el modernismo*, introd., selec. y bibliografía Homero Castillo. Madrid, Gredos, pp. 35-42 (Estudios y ensayos, 121).
- PAZ, Octavio, "Traducción y metáfora", en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona, Seix Barral, 1974, pp.113-141 (Biblioteca breve).
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, *La novela hispanoamericana del modernismo*. Ginebra, Slatkine, 1996.
- Prosa modernista hispanoamericana. Antología*, pról., selec. y notas Roberto Yahni. Madrid, Alianza, 1974 (El libro de bolsillo, 520).
- PUPO-WALKER, Enrique, "El cuento modernista: su evolución y características", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 515-522.
- SCHULMAN, Iván A., *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*, 2ª. ed. México, El Colegio de México–Washington University Press, 1968.
- SHAW, Donald, "La novela modernista", en Luis Íñigo Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 507-513.
- SIRKÓ, Oksana Maria, "La crónica modernista en sus inicios: José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera", en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp.57-73 (Torres Library of Literary Studies, 19).

- TORRES RIOSECO, Arturo, "De la novela en América", en *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, vol. I. México, FCE,1953, pp. 108-112 (Tezontle).
- , "Divagaciones sobre literatura colombiana", en *Ensayos sobre literatura latinoamericana. Segunda serie*, vol. 2. México, FCE,1958, pp. 57-70 (Tezontle).

Sobre José Asunción Silva

- BEDOYA, Luis-Iván, "La poética de la modernidad en la poesía de Silva", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 1, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp.307-321 (La granada entreabierta, 67).
- BRIGARD SILVA, Camilo de, "El infortunio comercial de Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, ed. Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, pp. 534-554 (Biblioteca básica colombiana).
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, "Prólogo" a José Asunción Silva, *Obra completa*, ed., notas y cronología Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía. Barcelona, Ayacucho, 1985, pp. IX-LII (Biblioteca Ayacucho, 20).
- , "Silva ante el modernismo", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 411-421 (Colección Archivos, 7).
- CANO GAVIRIA, Ricardo, "El periplo europeo de José Asunción Silva: marco histórico y proyección cultural y literaria", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 443-470 (Colección Archivos, 7).

- , "Mimesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 596-622 (Colección Archivos, 7).
- , *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- CASTILLO, Eduardo, "De sobremesa", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, ed. Santiago Mutis Durán y J.G. Cobo Borda. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, pp.737-740 (Biblioteca básica colombiana).
- CHARRY LARA, Fernando, *José Asunción Silva*. Bogotá, Procultura, 1989 (Clásicos colombianos, 3).
- CONTINO, Ferdinand V., "Preciocismo y decadentismo en *De sobremesa*, de José Asunción Silva", en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 135-155 (Torres Library of Literary Studies, 19).
- CORTINA ARAVENA, Augusto, "José Asunción Silva (Tres aspectos de su obra)", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 1, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 227-241 (La granada entreabierta, 67).
- DAVIS, Lisa E., "Modernismo y decadentismo en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 2, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp.209-230 (La granada entreabierta, 68).
- FORTÚN, Clara F., "La prosa artística de José Asunción Silva", en José Olivio Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp.157-172 (Torres Library of Literary Studies, 19).

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, "En busca del Silva perdido", ["Prólogo" a] José Asunción Silva, *De sobremesa: novela*. Bogotá, Hiperión, 1996, pp.9-27 (Libros Hiperión).
- GHIANO, Juan Carlos, *José Asunción Silva*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967 (Enciclopedia Literaria, 16).
- GICOVATE, Bernardo, "José Asunción Silva y la decadencia europea", en *Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación de la poesía modernista*. San Juan de Puerto Rico, Asomante-Universidad de Tulame, 1962, pp. 117-138.
- , "El modernismo y José Asunción Silva", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 393-410 (Colección Archivos, 7).
- GONZÁLEZ, Aníbal, "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 2, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 269-306 (La granada entreabierta, 68).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 623-635 (Colección Archivos, 7).
- JARAMILLO AGUDELO, Dario, *José Asunción Silva, su mito en el tiempo*. México, UNAM-DGP, 1997 (Voces de la hechicera).
- MARÚN, Gioconda, "*De sobremesa: el vértigo de lo invisible*", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 2, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 377-393 (La granada entreabierta, 68).

- MEJÍA, Gustavo, "José Asunción Silva: sus textos, su crítica", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 471-500 (Colección Archivos, 7).
- ORJUELA, Héctor H., «*De sobremesa*» y otros estudios sobre José Asunción Silva. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1976 (La granada entreabierta, 14).
- , "Estudio preliminar" a José Asunción Silva, *Intimidades*, introd. Germán Arciniegas, ed. y pról. Héctor Orjuela. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 1-42 (La granada entreabierta, 18).
- , "José Asunción Silva: conflicto y transgresión de un intelectual modernista", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 422-442 (Colección Archivos, 7).
- RUEDA VARGAS, Tomás, "El Silva que yo conocí", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 1, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp.195-203 (La granada entreabierta, 67).
- SMITH-SOTO, Mark I., "José Asunción Silva: temática y contexto literario", en José Asunción Silva, *Obra completa*, ed. crítica, Héctor H. Orjuela (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, pp. 575-595 (Colección Archivos, 7).
- TABLADA, José Juan, "Asunción Silva", en *Obras completas V. Crítica literaria*, ed., selec. y pról. Adriana Sandoval. México, UNAM-IIFL, 1994, pp. 167-168 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- , "La novela de Asunción Silva", en *Obras completas V. Crítica literaria*, ed., selec. y pról. Adriana Sandoval. México, UNAM-IIFL, 1994, pp. 488-494 (Nueva Biblioteca Mexicana, 122).
- TORRES RIOSECO, Arturo, "Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva", en *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, vol.1, México, FCE, 1953, pp. 63- 74 (Tezontle).

ZALAMEA, Jorge, "Una novela de José Asunción Silva", en José Asunción Silva, *Poesía y prosa, con 44 textos sobre el autor*, ed. Santiago Mutis Durán y J.G. Cobo Borda. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979, pp. 428-432 (Biblioteca básica colombiana).

Sobre el tema de la mujer

ANDERSON, Bonnie S. y Judith P. ZINSSER, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 2, 2ª. ed., edición al cuidado del Instituto de Investigaciones Feministas (Madrid). Barcelona, Crítica, 1992.

BACHE CORTÉS, Yolanda y Margarita BOSQUE LASTRA (curadoras), "Ángel o Demonio", en *Escenario del Duque Job. Exposición bibliohemerográfica*. México, UNAM-IIFL-IIB, 2001, pp. 36-42.

BEAUVOIR, Simone de, *El segundo sexo, Tomo II, La experiencia vivida*, trad. Pablo Palant. México, Siglo Veinte-Alianza, 1989.

BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, 4ª. ed. Madrid, Cátedra, 2001 (Ensayos Arte).

CHAVES, José Ricardo, *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*. México, UNAM-IIFL, 1997 (Cuadernos del Seminario de Poética, 17).

CLARK, María B., "Hasta la muerte: lo femenino y la estética en el relato modernista", en Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1865-1893)*. La Habana, Casa de las Américas, 1999, pp.193-199 (Serie Coloquios, 38).

DARÍO, Rubén, "Las transformaciones de Mimi Pinsón", en *Obras completas I. Crítica y ensayo*, ed. M. SanMiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp.789-797.

———, "¡Estas mujeres!", en *Obras completas II. Semblanzas*, ed. M. SanMiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 549-552.

———, "La mujer española", en *Obras completas III. Viajes y crónicas*, ed. M. SanMiguel Raimúndez. Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp.355-365.

- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "La mujer francesa", en *Obras completas IX. Periodismo y literatura (1877-1894)*, ed. crítica, introd., notas e índices Ana Elena Díaz Alejo. México, UNAM–Coordinación de Humanidades –IIFL, 2002, pp.120-133 (Nueva Biblioteca Mexicana, 147).
- HERRERA GUIDO, Rosario, "Mujeres, heroínas, diosas y monstruos", en Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. Morelia, Facultad de Filosofía Samuel Ramos de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2001, pp. 39-44.
- HINTERHAÜSER, Hans, "Mujeres prerrafaelitas", en Luis Fernando García Núñez (ed.), *Leyendo a Silva*, t. 2, comp. y pról. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, pp. 249-267 (La granada entreabierta, 68).
- KUHNHEIM, Jill S., "Reimaginando la imagen: la mujer en el modernismo", en Luisa Campuzano (coord.), *El sol en la nieve: Julián del Casal (1865-1893)*. La Habana, Casa de las Américas, 1999, pp. 185-191 (Serie Coloquios, 38).
- LITVAK, Lily, *Erotismo fin de siglo*. Barcelona, Bosch, 1979.
- MARÍA GÓMEZ, Rubí de, "La mujer en Grecia (mito y concepto)", en Rubí de María Gómez (coord.), *Filosofía, cultura y diferencia sexual*. Morelia, Facultad de Filosofía Samuel Ramos de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2001, pp. 25-37.
- MATURO, Graciela, "La virgen, anunciadora del nuevo tiempo", en Vicente Cicchitti, et al., *La mujer: símbolo del Mundo Nuevo*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1976, pp.32-50 (Estudios Latinoamericanos).
- MAYER, Hans, *Historia maldita de la literatura*, trad. Juan de Churruca. Madrid, Taurus, 1982 (Persiles, 100).
- MEJÍA SÁNCHEZ, Ernesto, "Hércules y Onfalia, motivo modernista", en Lily Litvak (ed.), *El modernismo*. Madrid, Taurus, 1986, pp.185-199 (El escritor y la crítica).

NERVO, Amado, "Un alma desnuda", en *Obras completas I. Prosas*, edición, estudios y notas Francisco González Guerrero (prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (poesías). Madrid, Aguilar, 1973. pp. 1363-1367.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Jorge Cruz. Caracas, Monte Ávila, 1969.

Sobre el tema del don juan

BECERRA SUÁREZ, Carmen, *Mito y literatura (Estudio comparado de DON JUAN)*. España, Universidade de Vigo–Servicio de Publicacións, 1997 (Humanidades e Ciencias Xurídico-Sociais, 2).

SAENZ-ALONSO, Mercedes, *Don Juan y el donjuanismo*. Madrid, Guadarrama, 1969 (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega, 89).

Sobre Prerrafaelismo

ASH, Russell, *Dante Gabriel Rossetti*. Nueva York, Harry N. Abrams Inc., 1995.

HARDI, Terri, *The Pre-Raphaelites, Inspiration from the Past*. Nueva York, Todtri, 1996.

MARTÍN TRIANA, José María, *El prerrafaelismo: historia y antología*. Madrid, Felmar, 1976 (La Fontana Mayor, 8).

MARTIN REYNOLDS, Donald, *El siglo XIX*, trad. María del Mar Moyai Tasis y Gustavo Gili. Barcelona, Círculo de Lectores, 1985 (Introducción a la Historia del Arte).

METKEN, Günter, *Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el siglo XIX*, trad. José Luis Díaz de Liaño. Barcelona, Blume, 1982 (Libros de arte de bolsillo, 3).

Sobre el siglo XIX y la época de fin de siglo

- BRAGONI, Beatriz, "La formación de la conciencia burguesa en Iberoamérica durante el siglo XIX", en Arturo Andrés Roig (ed.), *El pensamiento social y político iberoamericano del siglo XIX*. Madrid, Trotta, 2000, pp. 87-107 (Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía, 22).
- RAMOS, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, FCE, 1989 (Tierra Firme).
- VILLENA, Luis Antonio de, *Diccionario esencial del Fin de Siglo*. Madrid, Valdemar, 2001 (El Club Diógenes, 163).

OTROS AUTORES

- ALIGHIERI, Dante, *Vida nueva. Tratado de la lengua vulgar*, trad., introd. y notas Federico Ferro Gay e Hildeberto Villegas Méndez (colab.). México, SEP, 1986, pp.9-74 (Cien del Mundo).
- BASHKIRTSEFF, María, *Diario*, Versión castellana de César A. Comet. Madrid, América, [s.f.].
- BAUDELAIRE, Charles, *Diarios íntimos*, trad., pról y notas José Pedro Díaz. Buenos Aires, Galerna, 1977.
- , *Las flores del mal*, ed. bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid, Cátedra, 2001 (Letras Universales, 149).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1969 (Austral, 3).
- , *Leyendas*, ed. Pascual Izquierdo. Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 244).
- , *Rimas*, ed. Rafael Montesinos. Madrid, Cátedra, 1999 (Letras Hispánicas, 31).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper. México, REI, 1988 (Letras Hispánicas, 217).

- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, ed., introd. y notas Alfonso Méndez Plancarte. Madrid, Aguilar, 1961.
- FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, ed. y trad. Germán Palacios. Madrid, Cátedra, 2002 (Letras Universales, 335).
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *La novela del tranvía y otros cuentos*. México, FCE-SEP, 1984 (Lecturas Mexicanas, 55).
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Antología comentada*, selec., introd. y notas Antonio Sánchez Barbudo. Madrid, Ediciones de la Torre, 1986 (Germinal, 8).
- KEATS, John, *Poemas escogidos*, ed. bilingüe de Juan V. Martínez Luciano [introd. y notas], Pedro Nicolás Payá y Miguel Teruel Pozas. Madrid, Cátedra, 1997 (Letras Universales, 258).
- MARTÍ, José, *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Iván A. Schulman. Madrid, Cátedra, 1999 (Letras Hispánicas, 165).
- POE, Edgar Allan, *Eureka, Marginalia, La filosofía de la composición*. Buenos Aires, EMECÉ, 1944, pp. 251-273 (Grandes ensayistas, 6).
- ROSSETTI, Dante Gabriel, *La casa de la vida (The House of Life)*, ed. bilingüe, trad., introd. y notas Adolfo Sarabia. Madrid, Hiperión, 2001 (Poesía Hiperión, 288).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emilio o de la educación*, trad., pról. y notas Mauro Armiño. Madrid, Alianza, 2001 (El libro de bolsillo, H9400).
- SUDERMANN, Hermann, *La mujer gris*. Argentina, Calomino, 1943.
- SWINBURNE, Algernon Charles, *Selections from the Poetical Works of A.C. Swinburne. From the latest English edition of his Works*. New York, Thomas Y. Crowell & Co. Publishers, 1884.

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona, Herder, 1986.

- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999.
- HERRERO LLORENTE, Victor José, *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid, Gredos, 1995.
- HUBERT, Herring, *Evolución Histórica de América Latina*, t. 2, trad. Miguel Olivera Giménez y Amelia Aguado. Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972 (Biblioteca del Universitario).
- HUMBERT, Jules, *Historia de Colombia y de Venezuela. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, trad. Roberto Gabaldón. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985 (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 178).

HEMEROGRAFÍA CRÍTICA

- ANDERSON, Roland, "Naturaleza, música y misterio : Teoría poética de José Asunción Silva", *La Torre*, año XVI, 61, julio-septiembre 1968, pp. 201-214.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, "Comienzos del modernismo en la novela", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 515-525.
- CARDEN, Poe, "Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish-American Modernism", *Hispania*, 43, 1960, pp. 545-551.
- CARRIER, Warren, "Baudelaire y Silva", *Revista Iberoamericana*, vol. VII, núm.13, noviembre 1943, pp. 39-48.
- FERRERES, Rafael, "La mujer y la melancolía en los modernistas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 159, 1963, pp. 456-467.
- GARCÍA-GIRÓN, Edmundo, " 'La azul sonrisa', disquisición sobre la adjetivación modernista", *Revista Iberoamericana*, vol. XX, núm.39, marzo 1955, pp. 95-115.
- GUILLÉN, Jorge, "La poética de Bécquer", *Revista Hispánica Moderna*, año VIII, núms. 1 y 2, enero-abril 1942, pp. 1-42.

- GONZÁLEZ, Aníbal, "La escritura modernista y la filología", *Cuadernos Americanos*, año XL, vol. CCXXXIX, núm.6, noviembre-diciembre 1981, pp. 90-106.
- GONZÁLEZ-RODAS, Publio, "Orígenes del modernismo en Colombia: Sanín Cano, Silva y Darío", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 268, 1972, pp.62-92.
- GULLÓN, Germán, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 286, 1974, pp. 173-187.
- HAZERA, Lydia D. "The Spanish American Modernist Novel and the Psychology of the Artistic Personality", *Hispanic Journal*, vol. 8, no. 1, 1986, pp. 69-83.
- LOVELUCK, Juan, "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, núm. 59, enero-junio 1965, pp. 17-32.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, pp. 431-445.
- OLIVARES, Jorge, "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica", *Hispanic Review*, vol. 48, no. 1, 1980, pp. 57-76.
- PHILLIPS, Allen W., "El arte y el artista en algunas novelas modernistas", *Revista Hispánica Moderna. Homenaje a Federico de Onís (1885-1966)*, año XXXIV, vol. II, núms. 3-4, julio-octubre 1968, pp. 757-775.
- ROMERO, Armando, "De los mil días a la violencia: la novela colombiana de entreguerras", *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm.141, octubre-diciembre 1987, pp. 861-885.
- SCHRADER, Ludwig, "Las impresiones sensoriales y los elementos sinestésicos en la obra de José Asunción Silva", *Romanistisches Jahrbuch*, 19, 1966, pp. 275-285.
- TRIGO, Benigno, "La función crítica del discurso alienista en *De sobremesa* de José Asunción Silva", *Hispanic Journal*, vol. 15, no.1, 1994, pp.133-146.
- VILLANUEVA COLLADO, Alfredo, "De sobremesa de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo", *Revista de Estudios Hispánicos*, t. XXI, núm. 2, mayo 1987, pp. 8-21.

———, "José Asunción Silva y Karl-Joris Huysmans: estudio de una lectura", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, núm.146-147, enero-junio 1989, pp.273-286.

HEMEROGRAFÍA LITERARIA

COUTO CASTILLO, Bernardo, "Las madonas artificiales", *Revista Azul*, t. V, núm. 18, 30 de agosto de 1896, pp. 280-282.

GOSTKOWSKI, Gustavo, "El eterno femenino", *Revista Azul*, t.I, núm. 22, 30 de septiembre de 1894, pp. 337-339.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Asunción", *Revista Azul*, t.I, núm. 16, 19 de agosto de 1894, pp. 241-242.

LAHOR, Jean, "Nuestra Señora de la Muerte" [trad. Balbino Dávalos], *Revista Azul*, t.II, núm. 20, 17 de marzo de 1895, pp. 321-322.

NERVO, Amado, "Beatriz", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. V, núm. 12, 2ª quincena de junio de 1902, pp.178-183.

———, "A una francesa", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. V, núm. 14, 2ª quincena de julio de 1902, p. 214.

ROLLINAT, Maurice, "Las cabelleras", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. II, núm. 4, abril de 1899, p.122.

UGARTE, Manuel, "La garçoniere", *Revista Moderna: Arte y Ciencia*, t. II, núm. 12, diciembre de 1899, p. 375.