

1984

## José Asunción Silva y la idea de la modernista

Alfredo Villanueva-Collado

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Villanueva-Collado, Alfredo (Otoño 1984) "José Asunción Silva y la idea de la modernista," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 20, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss20/6>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y LA IDEA DE LA MODERNIDAD:\*

### DE SOBREMESA

Alfredo Villanueva-Collado  
*Hostos Community College, CUNY*

Uno de los problemas más agudos que confronta el estudioso de la literatura es la rehabilitación literaria de obras que, por una razón u otra, no han podido establecer una reputación dentro de un periodo o género. Tal es el caso de la única novela de José Asunción Silva, *De sobremesa*, escrita en 1896 pero no publicada hasta 1925. Baldomero Sanín Cano, quien fuera amigo del poeta, llegó a indicar que la novela «es inferior a su obra poética y está por debajo de sus trabajos en prosa.»<sup>1</sup>

Parte de la actitud crítica ha sido moldeada por lo que se ha considerado la falla principal de la novela, su falta de estructura interna, a pesar de que ya en 1970 Edward Sarmiento prueba sin lugar a dudas que la novela sí tiene un esquema tanto espacial como temporal bastante estricto.<sup>2</sup> Sarmiento comenta que *De sobremesa* es «una novela autobiográfica, psicológica, típica del siglo diecinueve, como las de Huysmans, cuya influencia sobre Silva ya se ha notado.»<sup>3</sup> Esta supuesta influencia, también señalada con más detalle en un estudio por Héctor Orjuela,<sup>4</sup> casi desaparece completamente cuando se comparan los dos textos, y tal parece ser que la crítica ha caído en el hábito de repetir opiniones individuales sin comprobarlas.

El ensayo de Fernando Contino muestra como, en términos de profundizar dentro de la novela de Silva, los críticos han tomado un derrotero basado en un estudio superficial del contenido y la estructura. Contino intenta explicar el simbolismo de los colores, sobre todo en relación a Helena, el «ánima» del protagonista, y concluye: «El simbolismo es evidente. El blanco, el azul y el oro son los colores usados para captar el sentido virginal de la pureza y de la trascendencia.»<sup>5</sup> En otro estudio he intentado probar que la estructura interna de la novela se basa precisamente en un simbolismo en clave que utiliza los cuatro colores del proceso alquímico—negro, blanco, rojo y oro— junto con la rosa y la cruz para crear el esqueleto formal de la novela y señalar su naturaleza hermética por asociación con una de las hermandades más antiguas de Europa.<sup>6</sup>

Aparte de los problemas inherentes al estudio de la estructura de la novela, dada su calidad hermética, hay también que considerar los términos que se han usado para describirla. Contino utiliza preciosismo y decadentismo. Sarmiento utiliza simbolismo, término que Alberto Miramón rechaza en una sorprendente aseveración: «Pero que hay en Silva de simbolista? . . . Si con atención se estudia su obra, se ve que muy poco.»<sup>7</sup> Por otro lado Hector H. Orjuela llama a José Fernández un «héroe romántico,»<sup>8</sup> y George O. Schanzer considera que la novela es tanto modernista como moderna porque

trata con temas como el uso de las drogas y la sexualidad.<sup>9</sup>

Romanticismo, simbolismo, decadencia, modernismo, modernidad, todos términos utilizados por la crítica para definir las partes o elementos de esta compleja novela. Es necesario entonces elucidar hasta qué punto cada uno de estos términos se puede aplicar a *De sobremesa*, no partiendo de ninguna definición parcial, sino siguiendo el consejo de Bernardo Giacovate:

. . . nos debemos reducir a las relaciones de una obra literaria con sus antecedentes formales o conceptuales, sus deudas al pensamiento anterior, en lo que una obra literaria tiene de figuración conceptual, y sus deudas a las exploraciones de forma establecidas ya en la literatura o en otras formas artísticas afines.<sup>10</sup>

Betty T. Osiek, en su estudio sobre Silva, enumera una serie de características en *De sobremesa* que califica de románticas: vaguedad; uso de símbolos y mitología; desprecio por la vida; revelación del «yo» personal; énfasis en la religión; tono sentimental; tema del amor no correspondido y del sufrimiento en el amor; tema de la muerte.<sup>11</sup> Si bien algunos de estos elementos corresponden al «ethos» romántico, no se puede asegurar que caracterizan a una obra literaria como romántica ya que se pueden encontrar en la literatura de otros periodos, como por ejemplo el medieval. Se necesita entonces llegar a una definición irreducible del periodo para poder juzgar si una obra en particular le corresponde.

Walter L. Reed describe al típico héroe romántico como «a more passionate and imaginative projection of the poet's self,» y señala un grupo diferente de características que lo describen: una relación privilegiada con el mundo de lo sobrenatural; utilización del poder restorativo de la naturaleza y por lo tanto una relación personal con el paisaje; autodefinición no sólo en términos de la naturaleza sino de la historia; y separación de la sociedad por barreras geográficas, sociales o artísticas.<sup>13</sup>

En *De sobremesa*, José Fernández puede identificarse como personaje que encierra elementos románticos de los que Reed enumera. Primero, su relación con Helena, que se reduce a un solo encuentro pero que crece a través de símbolos herméticos, de visiones, de sueños y hasta de una serie de coincidencias, señala que Fernández tiene una relación privilegiada con el mundo de lo sobrenatural, y más si se tiene en cuenta que Helena aparece como respuesta, a pedido de la abuela de Fernández, cuando ésta pide un instrumento para la salvación espiritual del nieto.<sup>14</sup>

El segundo punto envuelve la relación del héroe romántico con la naturaleza y por ende con el paisaje. Dentro de la iconografía romántica del paisaje, las alturas se asocian con pureza espiritual a la vez que con lo que se ha denominado «gigantismo» o «titanismo» romántico, esto es, el paisaje montañoso que, por su inmensidad, corresponde al estatus superior del héroe.<sup>15</sup> Osiek señala que Silva no utiliza la naturaleza como vehículo de sus

emociones ni halla un correlativo externo a éstas mediante la falacia patética.<sup>16</sup> Una lectura de la novela revela lo contrario. Consideremos la siguiente descripción: «Es un sitio inaccesible donde no llegan ni turistas, una garganta salvaje de monte, llena de un torrente que se vuelve niebla al rodar entre enormes pedregones negros sombreados por pinos y castaños altísimos» (138). Este paisaje montañoso es típico del romanticismo y encuentra paralelos en novelas tales como *Frankenstein* y *Wuthering Heights*, y en los poemas de Byron y los cuadros de Caspar David Friedrich.

Un segundo pasaje revela el tipo de animismo de Wordsworth y Chateaubriand: «¡La naturaleza! pero la naturaleza contemplada así, sin que una voz humana interrumpa el diálogo con el alma pensativa que la escucha . . . Cuando aislado así de todo vínculo humano la oigo y la siento, me pierdo en ella como en una *nirvana* divina» ( 140). En un tercer pasaje se halla la esencial identificación del personaje con la naturaleza: «No es fuera de él, es en el fondo de mi espíritu donde está subiendo la savia, donde están cantando los pájaros, donde están aromando las flores» (212). Aquí José Fernández, a la manera romántica, ha internalizado el paisaje y lo recrea por medio de la imaginación, uniendo en su persona el macrocosmos natural y el microcosmos humano.

A la vez, Silva utiliza esta identificación para ilustrar el axioma alquímico que forma la base de la novela: «Tout ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, pour faire les miracles d'une seule chose.»<sup>17</sup> La relación del héroe con la historia se encuentra en dos pasajes, el grandioso plan que se le ocurre a Fernández un su retiro montañés para cambiar el curso del desarrollo de su país, y los extensos comentarios sobre el mundo contemporáneo que algunos críticos han clasificado de digresiones ajenas al desarrollo de la novela, pero que en realidad no sólo forman parte integral del género sino que contribuyen a definir a Fernández como un ser de inteligencia superior, con derecho a enjuiciar su época.

En términos de la enajenación del héroe, característica que comienza con el romanticismo para después convertirse en componente central de la novela moderna, hay que señalar que Fernández está enajenado de sí mismo por causa de los diferentes linajes de los padres; de sus compatriotas, por considerarse muy superior a ellos; de los europeos, para quien es sólo un indiano adinerado; y la reparación de esta múltiple enajenación constituye precisamente la causa de su ansiedad.

Tal parece, entonces, que Silva tiene en mente un tipo de héroe ya establecido durante el romanticismo dentro de la novela europea. Sin embargo, esto no hace de la novela una novela romántica ni de Fernández un héroe romántico. Tanto Giacovate como Contino y Osiek mencionan la novela decadente de Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, como fuente del estilo de la novela de Silva, a la cual clasifican bajo la misma rúbrica. Giacovate señala que Silva había estudiado la decadencia europea tanto en literatura como en pintura,<sup>18</sup> y cita el «erotismo perverso» presente en *De sobremesa* y el uso de

drogas como evidencia de que Silva había leído a Baudelaire y por lo tanto estaba empapado del espíritu decadente.<sup>19</sup>

El problema de la utilización del término «decadente» es que se aplica en su mayor parte a un grupo de artistas que también tomaron el nombre de simbolistas, y que hay que trazar una fina línea demarcatoria entre ambos términos para decidir qué tiene *De sobremesa* de simbolista o de decadente. Anna Balakian señala que el espíritu decadente separa al romanticismo del simbolismo.<sup>20</sup> En términos de la novela bajo estudio, la «decadencia» de Fernández constituye un tipo de comportamiento adquirido durante su estadía en Europa, como se puede apreciar si se comparan los planes de Fernández para Colombia y su comportamiento junto a Consuelo, su amante colombiana en París. Sus planes tienden más hacia una visión de sí mismo como déspota ilustrado, visión incompatible con el espíritu decadente. Su relación con Consuelo cae más bien dentro del tipo de adulterio típico de las altas clases latinoamericanas, adulterio en el que la mujer juega un papel quasi-materno. Consuelo no es una «femme-fatale.» Es sólo cuando Fernández tiene relaciones con europeas o americanas que se puede describir el erotismo resultante como «decadente.»

Si bien es cierto que el término ha sido utilizado para señalar el rompimiento de una norma ética o social,<sup>21</sup> también es cierto que, como menciona Richard Allman, esa desviación de la norma constituye un espíritu de innovación,<sup>22</sup> sentido en el que lo usaron poetas como Verlaine y Mallarmé y que parece eludir a los críticos de Silva. En último caso, «la decadencia rechaza los valores clásicos y la relación fija entre ética y estética—la equiparación de un arte moral con un arte superior.»<sup>23</sup> Esta es la definición que mejor explica el espíritu decadente, y que sin embargo la crítica ha ignorado, prefiriendo igualar decadencia con degeneración sexual y moral.

El amor por el lujo que Fernández profesa no es tanto decadente como propio de su condición social. Hay que hacer notar que la descripción de su hogar en Colombia con la que abre y cierra la novela tiene poco de decadente, sugiriendo en cambio una obscura mansión victoriana con toques peninsulares. En cuanto a cualquier semejanza entre Fernández y el protagonista de *A Rebours*, si se comparan ambos personajes se nota que Des Esseintes es un ser estático, concentrado nada más que en la búsqueda de nuevas sensaciones, y verdaderamente enfermo física y espiritualmente. Fernández, en cambio, es descrito varias veces por sus médicos como un perfecto espécimen físico, sufriendo de una ansiedad psicósomática que los médicos atribuyen a su falta de una relación sexual permanente, pero que en realidad describe las torturas de una búsqueda espiritual.

La noción de «misterio,» palabra que Fernández usa constantemente en relación a Helena, nos remite al mundo del simbolismo, no entendido aquí como un término general, sino como el movimiento primero de origen francés y después difundido internacionalmente, que marca el paso de una literatura decimonónica a una literatura moderna. Gordon E. Bigelow enumera seis características del estilo simbolista: «principle of impending significance:

obscurity; principle of indirection: show vs. tell; principle of particularity: synecdoche; principle of tensive context: meaning as process; principle of variable perspective; principle of presential Reality: piphany.»<sup>24</sup>

El principio de obscuridad es creado en *De sobremesa* por la utilización de símbolos y sueños que el lector tiene que descifrar para poder entender la novela. De hecho, es una novela hermética, bajo cuya estructura superficial Silva oculta el hilo narrativo de una búsqueda espiritual condenada al fracaso. La escala cromática negro-blanco-rojo-oro, que contiene la clave alquímica del desarrollo simbólico de la novela, aparece en la descripción inicial y la final de la habitación donde se efectúa la lectura del diario; en la descripción tanto de Helena como de las cuatro «horizontales» con las que Fernández se relaciona; en los sueños de Fernández y sus alucinaciones. El mensaje de la novela no está explícito sino implícito; Silva lo oculta dentro de patrones de símbolos, lo cual concuerda con el principio de «sugerir más que decir» que el propio Fernández menciona como la marca distintiva de su estilo poético.

El principio de particularidad asume que «the largest meanings are best conveyed through sharply realized particulars of personal experience rather than through abstraction or generalization. The symbolic particle is always seen as participating in the universal meaning which it conveys. This often involves a mythic identification of words with things.»<sup>25</sup> La crítica ha alabado la utilización de detalles descriptivos por parte de Silva sin hacer notar cómo estos detalles encierran un contenido simbólico. Por ejemplo, en el siguiente pasaje, una descripción del atardecer del día en que Fernández encuentra la tumba de Helena, Silva escoge el detalle del color, usando la escala cromática alquímica para indicar el desenlace de la acción:

Allá, lejos, entre las sombras que empezaban a envolver el paisaje, dorada por un rayo de sol, brillaba la cúpula de los Inválidos. Por sobre la ciudad, confusamente delineada, sobresalían las masas negras de las torres de Nuestra Señora, y el cielo rojizo se reflejaba en la corriente del río (240-41).

El dorado, unido al negro, al rojo y más tarde al blanco de una mariposa que en ese momento roza la frente de Fernández, Señala que el lector se halla en presencia de un proceso hermético, pero los colores no corresponden estrictamente a las etapas del proceso, sino que el rojo y el blanco se unen al final. Silva no copia, sino que crea su propio simbolismo personal para describir el «état d'âme» de su protagonista, quien todavía busca a Helena para consumar su pasión por ella. La posición de los edificios sirve para describir su distanciamiento de ella: el «inválido» está para siempre separado de su «señora.»

En otras palabras, dada la extrema compresión del sentido, esta pequeña descripción funciona en varios niveles de significado que corresponden a la

meta simbolista que John Senior señala en cuanto a los poemas de Mallarmé: servir de «yantra» o diseño simbólico utilizado por los místicos orientales durante la meditación para alcanzar un estado visionario.<sup>26</sup>

Otras características de la novela simbolista han sido señaladas por Melvin Friedman: un rechazo de la realidad cotidiana a favor de una realidad artística; la minimización de la narrativa en favor de los estados de conciencia; el uso de ritmos y patrones en forma de «leitmotif» y fórmulas retóricas; el uso del monólogo interior.<sup>27</sup> *De sobremesa* recoge la preocupación de Silva con el arte prerafaelita, y con el impresionismo literario, pero el detalle importante y hasta ahora desapercibido es que su formato de diario minimiza el argumento y enfatiza los estados de conciencia del protagonista, a la vez que el desarrollo narrativo toma la forma de monólogo interior. Las digresiones, los saltos abruptos dentro del hilo narrativo y hasta alguna equivocación ocasional con respecto a las fechas son recursos estilísticos válidos y no fallas en el estilo de la novela. Silva destruye la secuencia narrativa y la disposición lineal del espacio y del tiempo, ya que dentro del diario estos quedan supeditados a la conciencia y estados anímicos del narrador-protagonista. La fragmentación estilística de la novela tiene un propósito orgánico y asume carácter experimental, ya que estamos en presencia de un tiempo y un espacio psicológicos. Por medio de la novela-diario, Silva coloca al lector dentro del fluir de conciencia del protagonista y lo invita a descubrir la estructura interna de los acontecimientos si logra desentrañar los símbolos que la novela provee en abundancia.

En el seminal ensayo «The Idea of the Modera,» Irving Howe define la literatura moderna a través de un grupo de características que la diferencian de toda otra literatura previa: la creación de un *avant-garde* como casta especial; la tendencia hacia la autosuficiencia de la obra literaria; el abandono de la noción de orden estético; la desaparición de la naturaleza como tópico y trasfondo de la obra literaria; la perversidad, definida como deseo de sorprender, provocar confrontamiento y terror; un cambio en el papel tradicional del héroe; y el nihilismo como la preocupación central de la literatura.<sup>28</sup> Utilizo aquí el término «moderno» y no «modernista,» siendo el «modernismo» un movimiento literario dentro del concepto más amplio de literatura moderna o «Modernidad.»

Si se examina *De sobremesa* a la luz de las categorías de Howe, puede entonces asegurarse que lejos de representar un único experimento fallido por parte del poeta, se la ha de considerar como una de las primeras novelas hispanoamericanas que apunta ya hacia una evolución del género novelístico en dirección a la época moderna.

Señala Howe que el *avant-garde* se caracteriza por su agresividad defensiva, inclinación profética, enajenación social y autoreflexión.<sup>29</sup> Estas características son parte de la definición de José Fernández quien, por su sensibilidad, educación y dotes artísticos se halla separado del vulgo, y cuyo diario es un método de autoreflexión a través del cual intenta descubrir su identidad esencial. Dentro del diario, su inclinación profética queda demostrada en los

largos parlamentos que algunos han llamado digresiones pero que en realidad constituyen el juicio negativo que Fernández pasa sobre la sociedad que lo rodea y sobre el futuro (225).

El problema de la pérdida de la fe es central a la novela. Se hace claro que Fernández busca su salvación, si no bien a través de una deidad todopoderosa, a través de una intermediaria, y es por ello que la imagen de Beatriz constituye uno de los «leitmotifs» de la novela (155). El esfuerzo es inútil; pero hay que hacer notar que Fernández pierde la fe mucho antes de que descubra que Helena ha muerto (226).

Si Dios no existe, o es indiferente, siempre queda la fe en la obra literaria, ya no como mundo abierto sino cerrado. Howe indica: «The poet does not transmit as much as he engages in revelation.»<sup>30</sup> Esta revelación toma lugar internamente por medio del abandono de las estructuras y la creación de lo que Beaudelaire llamara una foresta de símbolos. *De sobremesa* utiliza esta noción en un grado quizás nunca previamente igualado en la novela hispanoamericana. Ya he mencionado el uso del proceso alquímico y de la rosa y la cruz. Además, a través de toda la novela, Silva mantiene una rígida correspondencia entre el «arriba» y el «abajo;» el episodio en el que Fernández describe su travesía por barco es el mejor ejemplo de ello en la novela:

No había luna. El buque era una masa negra que huía en la sombra. El mar calmado y el cielo de un azul sombrío y purísimo se confundían en el horizonte; las constelaciones y planetas se confundían en el fondo del azul infinito; el hervidero de soles de la vía láctea era un camino de luz pálida en la inmensidad negra y abajo la estela que dejaba el barco era otra vía láctea donde, entre la fosforescencia verde-azulosa, ardía sutil polvo de diamantes (140).

Howe también señala: «Modernist literature replaces the traditional criteria of esthetic unity with the new criterion of esthetic expressiveness, or perhaps more accurately, it downgrades the value of esthetic unity in behalf of even a jagged and fragmented expressiveness.»<sup>31</sup> Es esta característica de la novela de Silva la que ha provocado la mayor desaprobación crítica,<sup>32</sup> sin tomarse en cuenta que el estilo de la novela complementa su contenido y que la forma es parte integrante de la revelación acerca de la condición humana y universal que Silva presenta al lector. Un personaje psíquicamente fragmentado como lo es Fernández sólo puede expresarse en fragmentos; aún su búsqueda de Helena es esporádica y puntuada por digresiones. El arquetipo de la búsqueda en la literatura siempre corresponde a una estructura mas episódica que lineal.

A pesar de los pasajes en los que Fernández se refugia dentro de un paisaje natural, la novela es una novela urbana, ya que es en las ciudades que



*Modernism: 1890-1930*, eds. Malcolm Brady and James McFarlane (Great Britain: Penguin Books, 1981), pp. 453-455.

28 Irving Howe, ed., *The Idea of the Modern in Literature and the Arts* (New York: Horizon Press, 1967), pp. 11-40.

29 *Ibid.*, p. 23.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 27.

32 *Ibid.*, p. 29.

33 *Ibid.*, p. 34.