

**José Asunción
Silva: *De
sobremesa***

Francisco J.
Díaz de Castro
*Universitat de les
Illes Balears*



JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, CIENT AÑOS DESPUÉS

El 24 de mayo de 1896, a los 31 años de edad, se suicidaba en Santafé de Bogotá José Asunción Silva, uno de los poetas emblemáticos del primer modernismo hispanoamericano junto con el nicaragüense Rubén Darío, el mejicano Manuel Gutiérrez Nájera y los cubanos José Martí y Julián del Casal.

Al cumplirse cien años de su muerte el nombre de Silva parece alcanzar un reconocimiento y un prestigio que, a pesar de la no escasa bibliografía sobre su obra, durante décadas le fue regateado tanto en su Colombia natal como en el resto de Hispanoamérica y en España. No deja de ser significativo al respecto que los textos de Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, María Mercedes Carranza y Jesús Munárriz que acompañan a la reciente edición de lo que puede considerarse la obra completa del escritor bogotano, señalen las reticencias tradicionales respecto a la significación de su obra y que los dos primeros insistan en la visión dudosa que de Silva recibieron en sus lecturas juveniles en la escuela.¹

Entre las principales razones de la reticente valoración de Silva en su tiempo destacan dos. La primera tiene que ver con el desajuste temperamental y estético del poeta respecto del ambiente sociocultural de su ciudad. Ciertamente, en la vida de Silva escasea el éxito literario tanto casi como el financiero. Si los negocios familiares que durante sus primeros años le garantizaron un buen estatus económico terminaron de hundirse en cuanto José Asunción se hizo cargo de ellos, desde sus comienzos como poeta la puritana sociedad en que se movía no vio con buenos ojos ni su afición a la bohemia, ni su inconformismo, ni su dandismo. Todos los biógrafos cuentan diversas anécdotas respecto a la hostilidad ambiental de quien fue llamado «José Presunción» o «el casto José» y al incestuoso enamoramiento hacia su hermana Elvira, que se supone, incluso, que inspiró uno de sus poemas más famosos, el valorado «Nocturno», tema éste que no falta en el extenso retrato, «Leyendo a Silva», que le dedicaría su paisano Guillermo Valencia. Al respecto vale la pena citar esta opinión de Juan Ramón Jiménez, siempre exigente y preciso en sus observaciones:

«No necesito más que su nocturno segundo y único en la mano, no otro poema, ni otro retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa: interiores de sedalina, tertulias tontas, encuadernaciones de París, alardes de casino, lacas aproximadas: todo ese *dandismo* provinciano, vacuo y ridículo que el pobre se puso para asustar a los colombianos corrientes.»²

La segunda razón viene de la accidentada, escasa y, en cualquier caso, tardía y deficiente difusión de su obra. Silva publicó poco en vida y tuvo, además, la mala fortuna de perder una parte de sus manuscritos en 1894, al naufragar el *Amérique*, en el que

¹ José A. Silva, *De sobremesa y Obra poética*, Hiperión, Madrid, 1996.

² Juan Ramón Jiménez, «José Asunción Silva», en *Españoles de tres mundos*, Madrid, Aguilar, 1969, pp. 113-115.

regresaba a Colombia desde Caracas, donde desempeñó el cargo de secretario de la legación colombiana y donde había desarrollado la actividad literaria más intensa de sus últimos años. De acuerdo con diversos testimonios, en el naufragio se perdieron los libros de poemas *Las almas muertas* y *Poemas de la carne*, así como los *Cuentos negros* y *Cuentos de razas*, y las novelas *Un ensayo de perfumería* y *De sobremesa*. A reescribir está última dedicó el último año de su vida.

Respecto a las ediciones de su obra, fueron todas tardías y confusas. De hecho, la primera edición del conjunto principal de su poesía, con prólogo de Miguel de Unamuno, data de 1908, cuando el cisne modernista ya tenía el cuello bien retorcido, y su novela *De sobremesa*, a la que me referiré después, no se editó hasta 1925. De hecho, hasta los años ochenta el conjunto poético de Silva no ha comenzado a editarse correctamente, desde la edición de Mutis y Cobo (1979), hasta la de Orjuela (1990) y la recentísima de Jesús Munárriz, que ha confrontado manuscritos, corregido lecturas y anotado los principales poemas. Lo extemporáneo de su difusión explica lo escaso de su influencia, la poca justicia con que fue leído en el fin de siglo y hasta alguna punzante reacción del propio poeta, que sería luego valorado por algunos como «precursor» del modernismo: así, las ironías sobre la escuela de Rubén Darío que virtió, entre otros poemas, en la famosa «Sinfonía color de fresas con leche», dedicada «A los colibríes decadentes» y firmada en Bogotá con el nombre de Benjamín Bibelot Ramírez el 6 de marzo de 1894 y de la que cito las dos primeras y la última estrofas:

¡Rítmica reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia rubendariaca
de la princesa Verde y el paje Abril,
rubio y sutil.

El bizantino esmalte do irisa el rayo
las purpuradas gemas que enflora junio
si Helios recorre el cielo de azul edén
es lilial albura que esboza mayo
en una noche diáfana de plenilunio
cuando las crisodinas nieblas se ven
a tutiplén.

.....
¡Rítmica reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
¡estos son los caóticos versos mirrinos,
ésta es la descendencia rubendariaca
de la princesa Verde y el paje Abril,
rubio y sutil!

ORIGINALIDAD Y ACTUALIDAD DE SU POESÍA

A partir de la edición del centenario, la obra poética de Silva queda dividida en dos grandes bloques separados por la fecha del viaje a Europa: «*Poemas de juventud y adolescencia (1880-1884)*» —que incluye el libro *Intimidades*, descubierto y publicado en 1977, y otros poemas sueltos— y «*Poemas de madurez (1885-1895)*», dividido en cinco secciones: «*De El libro de versos*» (el único libro preparado para su edición por Silva); «*Gotas amargas*»; «*Poemas de la carne*» (ensayo de reconstrucción de ese libro perdido); «*Otros poemas*»; el extenso canto épico-cívico «*Al pie de la estatua*» y las traducciones.

A pesar de la brevedad relativa de su producción (un centenar y medio de poemas, la novela citada y algunas prosas breves), José Asunción Silva se nos presenta a cien años su muerte como uno de los grandes poetas renovadores en Hispanoamérica. Ciertamente, no es precisa una obra poética extensa para dejar huella en la historia literaria, y baste recordar el caso de Gustavo Adolfo Bécquer. También coincide en el fin de siglo que algunas de las aportaciones más originales del modernismo correspondan a obras dispersas, en ocasiones escritas sin una dedicación y sin una continuidad que subrayan por medio de la paradoja vital la búsqueda de rigor formal de los más cercanos al parnasianismo y que fundamentan objetivamente la realidad y los efectos de la bohemia o de la crisis existencial y estética de aquellas décadas.

Al igual que en los casos de Manuel Gutiérrez Nájera y de Julio Herrera y Reissig, cuyas poesías se publicarían después su muerte, lo principal de la obra de José Asunción Silva, el primer gran poeta colombiano, fue casi desconocido durante años y tardó en apreciarse su papel de avanzada de la profunda renovación artística del modernismo. Pues, en efecto, si atendemos a las fechas de escritura de los poemas, en la obra de Silva aparecen, antes de que el modernismo entre en su fase de autocrítica, la voluntad de ruptura, la experimentación formal y temática, y también la ironía y la mirada crítica del poeta urbano que no se desarrollarían hasta más tarde incluso en el propio Rubén Darío. Los versos citados de la «Sinfonía color de fresas con leche» testimonian tanto el reconocimiento de Darío por parte de Silva como su conciencia de los riesgos insalvables de la nueva estética.

Así, José Asunción Silva, a pesar de no haber publicado en vida ni un sólo libro, se nos muestra como el más rupturista de los modernistas del primer momento, no sólo por la amplísima experimentación verbal y métrica (él fue el primer modernista en recuperar el eneasílabo) que hallamos en sus poemas, sino por la manera en que supo intuir en su mezcla de romanticismo y simbolismo las posibilidades de la ironía y el cotidianismo y con ello apuntar su conciencia innovadora hacia las vías más fecundas de una poesía alternativa.

Aunque teniendo a la vista el modelo de Martí, y no sin cierto desorden contradictorio, integró en su escritura tradiciones recientes muy diversas, desde la española —hallamos claros ecos de Bécquer, pero también de Núñez de Arce, de Campoamor y de Bartrina— a las diversas corrientes europeas. Si en su producción anterior a 1884 ya se perciben, además del influjo de Bécquer y otros poetas españoles, su diversidad de lecturas y su particular conocimiento de la literatura francesa —tradujo a Béranger y a Victor Hugo, entre otros—, a partir de su estancia en Europa, preferentemente en París, su

conversión al simbolismo y al decadentismo fue tan inmediata como imprescindible, como muestra de manera muy clara su elaboración literaria en *De sobremesa*.

Entre las decenas de nombres que va desgranando en su diario José Fernández, el *alter ego* del poeta en *De sobremesa*, sus tradiciones engarzan el romanticismo y el prerrafaelismo inglés con los poetas simbolistas franceses —de Baudelaire a Verlaine, Rimbaud y Mallarmé (quien le regalaría la reciente *À rebours*, decisiva en la génesis de su novela *De sobremesa*)—, pero también muchos otros como Hugo, Gautier, Heine o Leopardi, a algunos de los cuales tradujo, a su manera.

Como señala José Olivio Jiménez, a influjo «de los simbolistas, y como todos los modernistas que a aquellos siguieron, profesó un respeto sagrado al ejercicio de la poesía: para él “*el verso es vaso santo*” (“Ars”) y hasta desplegó, en pareados alejandrinos de dicción e intencionalidad característicamente modernistas, una poética (“*de arte nervioso y nuevo*”) que resume la naturaleza novadora y sincrética de este modo de sensibilidad y expresividad, pero con claro énfasis en el ocultamiento y la sugestión propios del simbolismo (“Un poema”)».³

Pero son muy diversos los registros de su poesía, habida cuenta de que lo sustancial de ella se escribió en tan sólo diez años, desde 1885 a 1895. Poco propicia a la visión parnasiana, pero tremendamente musical, coexisten en ella (y en esa originalidad radica buena parte de su sugestión incluso para el lector actual) tonos y perspectivas que se contraponen entre sí y que, sin embargo, responden a las distintas facetas anímicas de un solo artista. Junto a la sugerencia y musicalidad de sus poemas simbolistas, cuyo sentimiento elegíaco se prolonga a lo largo de esos diez años de escritura, aparecen el registro épico-cívico, el filosófico y, particularmente en los poemas de *Gotas amargas*, la ironía más afilada o un sarcasmo corrosivo, tanto de carácter social como estético, que testimonian el escepticismo y, en última instancia, un desengaño que confluye con la vena elegíaca de fondo.

Mientras en algunos poemas la demorada descripción de los interiores poblados de objetos antiguos aporta un aura de misterio y de velada vislumbre de otra realidad, a la manera de Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire, como en «La voz de las cosas», «Vejeces» o los «Nocturnos» «Poeta, di paso» o «Una noche», tan personales, en otros poemas se recupera el mundo infantil como única etapa de posible ilusión y pureza intactas o, como en «Día de difuntos», la reflexión poética alcanza dimensiones filosóficas de hondo desengaño irónico.

El vértigo del tiempo, la evocación melancólica del pasado o la reflexión sarcástica o doliente sobre la muerte no tienen por qué perder efectividad ni contradecir la frustración y el nihilismo de fondo que aparecen en las caricaturas sociales, en los registros coloquiales de la lengua poética o en la sátira y la antipoesía de poemas como los de *Gotas amargas*, en los que se reconocen influencias tan diversas como las de Heine, Baudelaire, Campoamor o Bartrina. Y lo más destacado de estos últimos registros es que, surgidos en los mismos inicios del modernismo denuncian la riqueza contradictoria de las posibilidades de este movimiento y adelantan toda la caudalosa corriente de decadentismo y luego de antipoesía que se inicia con el siglo en la poesía escrita en español.

³ José Olivio Jiménez, *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.

Leyendo con un siglo de distancia los poemas de Silva se corrobora la impresión de que hay mucho de la poesía modernista de la primera época que sigue estimulando la escritura y la lectura actuales, y que se precipitan en ellos posibilidades que aun hoy resultan muy fecundas. No tanto, ciertamente, sus vistosos desbordamientos ornamentales ni la fe en el arte entendido como religión, ni la realidad referencial que se entreteje en sus versos. Pero sí el fragmentarismo, la intertextualidad instrumental («Lentes ajenos», «Cápsulas»), el arduo desengaño social («Psicopatía», «Don Juan de Covadonga», «Necedad yanqui») y la conciencia civil («Lázaro», «Égalité», «Al pie de la estatua»), los registros reflexivos y filosóficos («Muertos», «Día de difuntos», «Futura»), la lúcida autorreflexión de la escritura, la narratividad, la perspectiva irónica y autoparódica («Un poema», «El mal del siglo», «Sinfonía color de fresas con leche»), el valor antirretórico de la lengua cotidiana como alternativa al «lenguaje de poema», la recuperación de la sentimentalidad y el tratamiento crítico de la experiencia en poemas como «Madrigal», «Psicoterapéutica» o «La respuesta de la tierra», cuyos últimos versos parecen ironizar con más de diez años de anticipación sobre el poema de Rubén Darío «Lo fatal», de *Cantos de vida y esperanza* (1905):

¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?
 ¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
 ¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?
 ¿Por qué? —Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta.
 Yo, sacerdote tuyo, arrodillado y trémulo,
 en estas soledades aguardo la respuesta.

La tierra, como siempre, displicente y callada,
 al gran poeta lírico no le contestó nada.»

DE SOBREMESA

Toda la diversidad y disparidad de temas y de preocupaciones estéticas, culturales y sociales que Silva plasmó en sus poemas forma el entramado básico de su única novela conservada. Las causas inmediatas de la obra responden, sin duda, a la propia crisis personal del autor entre dos civilizaciones: la que apenas pudo vislumbrar en su breve estancia en Europa y tuvo que asimilar a través de los libros, y la colombiana, cuyas tradiciones literarias ni se mencionan en ella, pero cuya asfixiante realidad para el aprendiz de dandy con apuros económicos pesó durante los diez años de vida que le quedaban a su regreso de París.

De sobremesa es, así, el fruto denso y obsesivo del descubrimiento de Europa que realizó Silva en su estancia de unos meses en París, Suiza y Londres. Si tenemos en cuenta la brevedad de sus correrías europeas (desde octubre de 1884 a principios de 1886) y la juventud del poeta cuando las realiza, es verdaderamente impresionante el efecto que ejercieron en él personas, libros y movimientos culturales, particularmente en lo que tiene que ver con cómo escribir, con su proyecto literario. Toda su producción posterior a ese

viaje depende estrechamente de sus descubrimientos y de la ininterrumpida relación con la cultura europea de la década que transcurre entre 1885 y 1895.

La novela, redactada febrilmente en una segunda versión el año antes de su muerte, recoge todos y cada uno de los estímulos que generan sus poemas: temas, escenarios, tonos y perspectivas, particularmente la visión irónica que se expande en los poemas de *Gotas amargas* y que, sin duda, debe tanto a un convencimiento lúcido de la crisis de la cultura occidental en la década de los ochenta como al escaso éxito del autor en su tierra y aun la hostilidad que su dandysmo y su exigencia artística se ganaron en la puritana sociedad urbana del Bogotá de aquellos años. Basta con recordar la visión que de él se ha mantenido hasta hoy mismo en la historia literaria de su país para comprender la profunda escisión, el desarraigo y hasta las fantasmagorías políticas que se le ocurren a José Fernández, el protagonista de su novela.

Pero *De sobremesa* es mucho más que eso: al adoptar la forma del diario se abre a una duplicidad básica: ficción y autobiografía se entremezclan para tejer un completo panorama de las vivencias y anhelos de Silva como artista en conflicto con su cultura colombiana y al mismo tiempo permiten darle un sentido verosímil en última instancia a su visión particular de los contrastes y las crisis que el fin de siglo arrastra, en Europa y en América Latina.

Por ambos conceptos *De sobremesa* es un libro inaugural de la modernidad hispanoamericana, el primero de sus características que, aunque verá la luz treinta años más tarde de su redacción, en 1925, cuando ya el modernismo es historia, visto en perspectiva inaugura ese juego de contrastes entre civilización y barbarie, entre los lados de acá y de allá, sobre los que se funda buena parte de la literatura moderna hispanoamericana.

De sobremesa es una novela densa y compleja, más un registro personal de la propia conciencia artística de Silva que una construcción novelesca sólida. Pero encaja perfectamente en un tipo de novela decadentista polifónica hecha de fragmentos reflexivos, de disquisiciones filosóficas y de comentarios de actualidad cultural hilvanados a la anécdota principal.

La novela se organiza en dos tiempos: durante una larga sobremesa José Fernández, el protagonista, a instancias de sus cuatro invitados —Juan Rovira, Óscar Sáenz, Luis Cordovez y Máximo Pérez—, les lee el diario que escribió durante su estancia en Europa, entre el 3 de junio de 189... y un 16 de enero, año y medio después, más o menos la duración del viaje europeo del propio autor. Con sólo dos breves interrupciones de dos y una páginas respectivamente, el cuerpo de la obra lo constituye la lectura en voz alta del contenido del diario.

Son las acciones contadas en el diario y las reflexiones de su autor las que van trazando, con la inmediatez y los cambios de humor y de opinión propios de un diario íntimo, la crónica de esos diechocho meses europeos. Como el lector de la novela conoce por las primeras 16 páginas el escenario, las características y la actitud presente de José Fernández, puede contrastar las ideas, los proyectos y, en suma, el aprendizaje de éste durante aquellos meses con su situación, sus opiniones y proyectos del presente de la novela, lo que, por el desajuste de ambas situaciones mentales, ya establece un primer nivel de efecto distanciador en la lectura, más o menos irónico, que el lector tiene que captar y

que no está expresado en las palabras de ninguno de los narradores, ni el José Fernández que lee con su voz el diario, ni el narrador en tercera persona que cuenta en el presente de la novela.

El mundo material de José Fernández descrito en los dos tiempos de la obra, corresponde al de un burgués acaudalado, antiburgués y obsesionado por rodearse de objetos de arte, antiguos y modernos, por gozar todos los placeres, incluido el de la buena mesa, y que se mueve en un ambiente decadente de extremada exigencia intelectual y artística: es, por lo tanto, un *dandy* criollo que ha quedado desarraigado de la realidad ambiental colombiana al intentar vivir de acuerdo con los modelos europeos. La descripción que abre la novela, muy cinematográfica, como señala García Márquez en el prólogo, abunda en detalles lujosos, y hasta el mismo diario que Fernández lee a sus amigos es un objeto exquisito, un

«grueso volumen con esquineras y cerradura de oro opaco. Sobre el fondo de azul esmalte, incrustado en el marroquí negro de la pasta, había tres hojas verdes sobre las cuales revoloteaba una mariposilla con las alas forjadas de diminutos diamantes» (p. 46).

Lo que en primera persona narra el diario es el proceso de localización, más que de búsqueda, en medio de extremados cambios de ánimo —de la castidad enaltecida a la lujuria enloquecida, del tratamiento clínico a la ensoñación mediante los narcóticos— de Helena, una joven de rasgos prerrafaelitas que Fernández entrevió en un hotel suizo y que, sin cruzar palabra con él, dejó caer a sus pies un emblemático camafeo. Enamorado de ella hasta la fiebre, el protagonista se dedica a buscarla, o más bien, encarga a diversos banqueros que traten de localizar a su padre mientras él se dedica a sus proyectos financieros y a alternar sus mil intereses dispares con estados cambiantes de ascetismo, de voluptuosidad desbordante y de abulia y *spleen* agotadores, de acuerdo con las anotaciones que con ritmo muy irregular va añadiendo a su diario. No encontrará a Helena o, mejor, dicho, encontrará su tumba, con lo que ello significa de muerte de un sublime pero borroso ideal, y de regreso a América sin más dilación.

Hasta aquí, el argumento de la novela recupera una historia romántica en la que el elemento trágico se ha sustituido por un barniz decadente, escéptico y altamente sarcástico, como señala la última anotación del diario, con que concluye la novela, dando paso al presente de la narración con que comenzaba:

«Voy a pedirle a vulgares ocupaciones mercantiles y al empleo incesante de mi actividad material lo que no me darían el amor ni el arte, el secreto para soportar la vida, que me sería imposible en el lugar donde, bajo la tierra, ha quedado una parte de mi alma». (p. 225)

Eso ya lo sabíamos, porque, en duro contraste con los apasionados conceptos amorosos con que se refiere a Helena en el diario, en una de las interrupciones de su lectura, a la mitad del texto, cuando aún no sabemos cómo culminará su búsqueda, Fernández ha clarificado sus planteamientos actuales:

«Hoy es diferente, respondió Fernández con cierta superioridad, he distribuido mis fuerzas entre el placer, el estudio y la acción, los planes políticos de entonces los he convertido en un *sport* que me divierte, y 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 y...» (128).

Como puede verse por este ejemplo, nada más lejos de la intención de Silva que intrigar al lector con los extremos amorosos de su protagonista. De hecho, José Fernández es, ante todo, el producto de una elaboración literaria con la que José Asunción Silva, además de enmascarar su propia realidad biográfica y sus experiencias artísticas, toma modelo de diversas fuentes finiseculares, particularmente de Wilde, de D'Annunzio, de Lorrain y de Huysmans para encarnar en esta mezcla colombiana de Dorian Gray, de Sperelli, de Durtal y Des Esseintes tanto sus reflexiones sobre la crisis espiritual del fin de siglo como su personal contraposición entre las sensibilidades y las realidades diferentes de América y de Europa, inaugurando una corriente que todavía es fecunda para la literatura latinoamericana. [Larbaud luego divulgaría a Silva y hay ecos de su novela en su propia novela *Diálogos de sobremesa* de A. O. Barnabooth, cuyo protagonista es otro hispanoamericano cosmopolita.]

Nada más lejos de la creación de Silva que ese personaje verosímil que García Márquez echa de menos en su prólogo.⁴ Al contrario, son los contradictorios estados de ánimo del exacerbado sensitivo que es José Fernández la única constante de un personaje que pretende abarcar la revuelta conciencia intelectual de la modernidad, como el fragmentarismo del diario y la disparidad de las reflexiones que se anotan en él es la sola estructura que permite tan ambicioso proyecto. Pues, en efecto, desde la óptica desfamiliarizada de un extranjero muy joven pero con todos los medios económicos a su disposición, pretende su autor reflejar los aspectos políticos, científicos, culturales, artísticos y morales de una época que reiteradamente se define en la novela como de decadencia extrema y que no hace sino acentuar en la esquizofrenia moral del protagonista el decadentismo básico de su carácter, su *spleen* y su desengaño, dando al traste con toda esperanza:

«¿Y en qué creerás, alma mía, alma melancólica y ardiente, si los hombres son ese miserable tropel que se agita, cometiendo infamias, buscando el oro, engañando a las mujeres, burlándose de lo grande, y si ya murieron los dioses?» (p. 204)

Aunque inmediatamente el lector piensa en el *Banquete* platónico como modelo de esta *De sobremesa*, puesto que, además de la ocasión propiciadora se trata el erotismo, este estímulo no podía determinar el enfoque de Silva: no sólo la parte dialogada es brevísima: también la diversidad de motivos desborda el tratamiento del amor y nos lleva

⁴ Gabriel García Márquez, «En busca del Silva perdido», J. A. Silva, *De sobremesa*, ed. cit., pp. 7-27.

más bien al tema de fondo de la desorientación nihilista del sujeto finisecular, tal como se precisa en la cita inmediatamente anterior.

Por lo demás, este sujeto extremadamente sensible al vértigo de sus pensamientos no para de autoanalizarse sacando conclusiones tan cambiantes como las fechas del diario y a la vez tan actuales como sus modelos:

«He hecho al analizarme, una plancha de *anatomía moral*, como dice Bourget en el prefacio de su maravilloso *André Cornelis*, y me he aterrado al verla. Hela aquí:

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 (...)

Así, proteica y múltiple, ubicua y cambiante, resistente al influjo de los ambientes, vigorosa por los ejercicios atléticos, por el uso de succulentos manjares y licores añejos, enervada por sensuales delicias, mi personalidad se fue desarrollando y alternaron dentro de mí épocas de salvaje gozadora y ardiente y largos días de meditativo desprendimiento de las realidades tangibles y de ascética continencia» (p. 130-133)

El autoanálisis nos lleva sutilmente a la cuestión de fondo de la novela, la índole del mestizaje, que entra en crisis en cuanto el protagonista se pone en contacto con la realidad del Viejo Mundo. José Fernández es un personaje escindido desde sus orígenes y mantiene esa escisión en todo cuanto realiza. El elemento analítico de su carácter provoca una interminable confrontación entre la conciencia de los dos lados del océano, de las dos culturas. También le lleva a un conflicto permanente entre dos actitudes extremas: la abstención contemplativa y la acción ciega.

La estructura de la novela sitúa en primer término a un protagonista lanzado a una actividad incesante y desordenada. Es el resultado, parece querer demostrarnos Silva, de la muerte del ideal espiritual y de belleza: la huida hacia delante en un torbellino de sensaciones. Así, al inicio de la novela, y dando pie a la lectura del diario de José Fernández, uno de los comensales resume los planteamientos vitales de éste a partir de su regreso a Colombia, tras la muerte del ideal confuso que Helena encarnaba:

«Dime, ¿piensas pasar tu vida entera como has pasado los últimos meses, disipando tus fuerzas en diez direcciones opuestas, exponiéndote a los azares de la guerra por defender una causa en que no crees, como lo hiciste en junio al combatir a las órdenes de Monteverde; promoviendo reuniones políticas para excitar al pueblo del que te ríes; cultivando flores raras en el invernáculo; seduciendo histéricas vestidas por Worth; estudiando árabe y emprendiendo excursiones peligrosas a las regiones más desconocidas y

...malsanas de nuestro territorio para continuar tus estudios de prehistoria y de antropología?».» (pp. 34-35)

De sobremesa plantea de entrada un diálogo que inmediatamente se revela como imposible, pues la escritura del diario arrastra al novelista a plasmar en él sus propias lucubraciones acerca de la realidad del fin de siglo. Ninguno de los personajes que se inventa para formar el auditorio de José Fernández tiene entidad suficiente para llevarle la contraria a este exaltado de la transgresión y del autoanálisis. Tampoco éste tiene ninguna posibilidad de aprendizaje en la novela, puesto que como psicología, su construcción es plana y sin dimensiones. A Silva le importa más alcanzar un fundamento estético que una psicología, un recuento de la crisis del latinoamericano en Europa que un modelo o un antimodelo moral.

De hecho, incluso la misma génesis del diario de Fernández es literaria. No lo comienza declarando sus propósitos de autoanálisis, sino como lugar de comentario de dos lecturas simultáneas que tienen que ver con la crisis artística, con la reflexión sociológica y con el ideal de agotar las posibilidades de la experiencia. Ambos libros emblemizan las tendencias contrapuestas del pensamiento del fin de siglo:

«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 María Bashkirtseff, la dulcísima rosa muerta en París, de genio y de tisis, a los veinticuatro años, en un hotel de calle de Prony.» (p. 47)

El diario nos llevará luego a la narración de una búsqueda del ideal que Fernández tiene que inventarse en la primera damisela que se pone delante, pero mantendrá simultáneamente una especulación acerca de los temas con que se inicia. En el primer párrafo ya hay una clara toma de postura: nada de sociologismo científico, nada de socialismo ni de humanitarismo. Importa, ante todo, el homenaje a la pintora rusa que Silva conoció en París y con la que según algunas interpretaciones tuvo una relación amorosa, y tomar como modelo de su propio personaje el ansia de vida que el *Diario* de la Bashkirtseff plantea, como fusión fusión vital y artística:

«ese *Diario*, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada... Hay frases en el 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 fórmulas más netas para anotar mis impresiones... 'Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta'» (pp. 59-61)

Dice el protagonista al comienzo de la novela, en el presente de la acción, cuando ya el ideal ha muerto y no tiene la menor posibilidad de renacimiento en el Nuevo Mundo:

Ah, vivir la vida... eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, perder todo lo que se puede... Ah, ¡vivir la vida! emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, en la gritería del *meeting* donde el alma confusa del populacho se agita y se desborda; en el perfume acre de la flor extraña que se abre, fantásticamente abigarrada, entre la atmósfera tibia del invernáculo; en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... (pp. 39-40)

El desengaño arrastra al *tedium vitae* y al *spleen* como reverso de la moneda. Desengaño y refugio en el mundo del arte, pérdida de valores racionales y abandono en la acción. No es gratuita la confrontación del personaje con los médicos que consulta en Londres y en París y que le devuelven una lectura sentata de sus insensateces. Naturalmente, José Fernández desafía las prescripciones y los consejos de los eminentes doctores que consulta. ¿Cómo va a enfocar su persecución de Helena pensando en el matrimonio, en los hijos, en la cotidianidad burguesa?. Imposible. Respecto a la realidad Silva asume perfectamente el modelo que la literatura europea finisecular le brinda:

Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad? Lllaman *la realidad* a todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que, poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama 'una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas' y esa concepción de la vida sirve de base a la estética de Max Nordau, que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas.» (p. 138-139)

El *leit-motiv* con que Silva pinta su protagonista es la reafirmación de un vitalismo tanto más extremado cuanto más inalcanzable y más fetichizado, al igual que el afán insaciable de posesión de objetos que mueve al acaudalado protagonista. También la sublimación de la torre de marfil caracteriza al decadente. Y en *De sobremesa* la fetichización del recinto cerrado, lugar de las aventuras sexuales del protagonista, implica la reiterada y minuciosa descripción, como otra forma de posesión erótica. Incluso cada vez que cambia de ciudad —París, Londres, de nuevo París, Bogotá— acarrea tras de sí ese

mundo de objetos que le reintegran la imagen de la propia identidad como un espejo narcisista. Y el recinto mental de este protagonista imposible está igualmente abarrotado: habla varios idiomas, sabe de infinidad de disciplinas y hasta proyecta ser el amo de Colombia en una vaga pero mostruosa autoproyección como tirano ilustrado.

Entendida como un recuento de la experiencia artística de Silva en Europa, *De sobremesa* se nos ofrece también como un panorama interesado del arte contemporáneo, con sus alternativas, sus modelos y su preferencias. Y pienso que uno de los aspectos que más interés ofrecen de la novela es esta especie de forja por parte de Silva de sus propias tradiciones, de espaldas a la literatura colombiana y latinoamericana en general, de espaldas al nativismo o al criollismo o a la descripción de las costumbres pintorescas y exóticas que tanto interesaron a los escritores europeos del romanticismo. En ese sentido *De sobremesa* afirma su propia modernidad eligiendo caminos inéditos que inmediatamente serían muy transitados.

Por su originalidad histórica y por la variedad de sus contenidos, *De sobremesa* ofrece al comentarista múltiples abordajes: su panorámica sociológica y artística, la dialéctica entre idealismo y naturalismo concretada en las relaciones eróticas del protagonista, las múltiples llamadas que su tiempo provoca a un protagonista dispuesto a cualquier actividad erudita, militar, comercial o artística; la obsesiva necesidad de realización financiera de este emblemático personaje, la elaborada técnica verbal de Silva, o, incluso, sus limitaciones a la hora de comprender el sentido profundo de algunos de los aspectos del fin de siglo más aparentes.

Voy a concluir refiriéndome a la conciencia irónica de lo americano que Silva pone en *De sobremesa* y a su particular formulación, también bastante irónica, a mi entender, de un programa de progreso para su país.

La mirada urbana de este americano en Europa fija los emblemas de dos ciudades complementarias: Londres y París. Londres representa, junto con una Nueva York sólo aludida, el centro financiero del mundo: dinero y excelencia artística atraen como un fanal el mariposeo soñador de José Fernández y Andrade de Sotomayor, *le richissime américain*, como dice que le llaman en París.

«Dos meses de vida en la ciudad monstruo (...) A veces, en la quietud de la medianoche, silenciosa en este rincón del Londres millonario, sentado frente a mi escritorio sobre el cual está abierto un tomo de poesías de Shelley o Rossetti que ahora me embargan con sus etéreas delicadezas y la música casi italiana de sus estrofas, alzo los ojos del libro y contemplo a la luz de la lámpara el camafeo montado en oro que no pude devolverle.» (107)

Mirándose en ese espejo superior de la posesión el americano sueña con una identidad que requiere el contraste sociológico —capital/trabajo, lujo/miseria— para su autoafirmación. Así, aunque este dandy no se prodiga en su diario como *flâneur*, como desocupado paseante urbano, necesita en algún momento quintaesenciar su presencia en el escenario metropolitano y, esquemáticamente, situarse:

«Mis paseos a pie se han dirigido de preferencia hacia los barrios silenciosos de la burguesía acomodada, donde las amplias calles, veladas por las nieblas de otoño extienden, a la hora del crepúsculo, la monotonía de sus mansiones

tranquilas, separadas de la vía pública por las verduras de los jardinillos que anteceden sus fachadas.

Otras veces, para buscar el contraste, envuelto en oscuro *ulster* que oculta el vestido, recorro el horror de los barrios pobres, llenos de seres degradados y oscuros, poblados de mendigos y donde la bruma otoñal ahoga la escasa luz rojiza de los faroles de petróleo para entrever, tras de las grasicas vidrieras de algún tienducho lleno de restos de cosas que fueron, la cara afilada y hambrienta de algún judío que parece salido de un *ghetto* de la Edad Media y en el fondo de las tabernas, hediondas a venenoso *brandy* y a cervezas nauseabundas, siniestros perfiles de rufianes, arrugadas facies de viejas proxenetas y caras marchitas de jovenzuelas desvergonzadas, corroídas ya por el vicio, y que tienen todavía aire de inocencia no destruida por la incesante venta de sus pobres caricias inhábiles.» (109-110)

París, escenario de la última parte del diario, es, complementariamente, el escenario emblemático del ocio y del placer, el lugar en que todos sus sueños hedonistas, todos los clichés literarios del dandysmo y de la decadencia se hacen posibles:

«Dentro de diez días estaré en París, reinstalado en mi hotel y consagrado a buscarla. Pienso con horror en volver a la ciudad donde mi vida se deslizó por tanto tiempo en medio de asquerosas delicias. Tú hueles a fábrica y a humo, mi Londres fuliginoso y negro; la trabazón aérea de telegráficas redes cruza tu cielo opaco; tiene tu ferrocarril subterráneo aspecto de pesadilla grotesca; el pueblo que te habita ignora la sonrisa; 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 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!» (p. 143).

Es en ese doble escenario donde Silva dispone sus ironías y sus sarcasmos a la hora de confrontar metrópoli y periferia económicas y culturales, puesto que es en esas ciudades emblemáticas, y sobre todo en París, donde la imaginación del americano tiene que enfrentarse con la imposible identificación de civilización y barbarie, por decirlo en los términos de la modernidad literaria finisecular.

Así, el arquetipo del americano sobre el que ironiza José Fernández en su diario — y que Silva va conformando también en su propio personaje — puede ser el antiguo amante de una de sus *horizontales*, Marie Legendre,

«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 » (p. 70)

o el recién llegado a París del que se habla en la colonia hispanoamericana:

«¡Ah!, pero qué te cuento yo de noticias de allá cuando aquí en la colonia hay una cosa nueva que te interesará muchísimo... Llegó al fin Eduardo Montt, ¿oyes?, y sé de buena tinta que no trajo más que cuatro mil francos, ¡y si lo vieras!... Se ha mandado hacer camisas en casa de Doucet, ropa donde Eppler; comió el domingo en el Café de Paris con una cocotta famosa y ayer andaba en el Bosque en coche de *remise*....» (p. 151)

o la imagen especular que en una conversación social le devuelve un francés a José Fernández:

«Y es usted joven para ser general —agregó con irónica expresión, torciéndose el viejo mostacho canudo.

—Yo no soy general —le contesté riéndome al oír aquella salida.

—Pues es extraño... Todos los paisanos de usted que yo he conocido en el Círculo, son generales —gruñó despidiéndose.

Poco más había adelantado con la conversación que tuve con él y que acabó con aquella frase evocatoria de las charreteras de fácil adquisición en nuestras repúblicas latino-americanas.» (p. 168)

o la corrosiva ironía sobre el valor de las condecoraciones en su tierra y sobre el comportamiento de los políticos. También sobre la aristocracia europea, claro:

«el barón alemán delgaducho y triste, que tiene la manía de las estampillas de correo y las colecciona con entusiasmo de colegial, acaba de salir de aquí para pedirme un favor especial. Quiere el Busto del Libertador, una condecoración que da el Gobierno de Venezuela; y al efecto, desea que hable con el simpático mozo autor de *Espirales de humo*, que representa aquella nación en París y con quien sabe que me ligan relaciones de amistad. Dentro de unas semanas tendrá su medalla y se la colgará al uniforme para que luzca al lado de las siete con que lo engalana al llevarlo, y recibirá una estampilla de mi colección.» (p. 213)

Y, más irónicamente, una inscripción del propio José Fernández en su diario que, negando todo su idealismo amoroso, toda su exquisitez de clase, toda su civilización, en suma, viene a decirnos que abre la puerta a la elementalidad, a la fuerza de la sangre, al Calibán interior que arrumba toda la asunción estética y social de este dandy imposible, arrebatado por el afán erótico:

«Son las ocho de la noche; ¡dentro de dos horas estará en mis brazos, lo estoy sintiendo, y se realizarán los contenidos deseos que acumulan en mí ocho meses de loca continencia y de estúpidos sentimentalismos, sugeridos por haber visto a una muchachita anémica, estando bajo la influencia del opio! ¡Hurrah a la carne! ¡Hurrah a los besos que se posan como mariposas

„sobre el terciopelo de la piel sonrosada, a los besos que entran como aspides por entre el raso aromoso de los labios, a los besos que penetran como insectos borrachos de miel hasta el fondo de las flores; a las manos trémulas que buscan; al olor y al sabor del cuerpo femenino que se abandona! ¡Hurrah a la carne! ¡Fuera, voz de mis tres Andrades, sedientos de sangre, borrachos de alcohol y de sexo, que, tendidos sobre los potros salvajes, con el lanzón en la mano, atravesábais las poblaciones incendiadas atronándolas con nuestro grito: 'Dios es pa reírse de él; el aguardiente pa bebérsele; las hembras pa preñarlas, y los españoles pa descuartizarlos!' Grita, voz de mis ilaneros salvajes: ¡Hurrah a la carne!» (p. 188-189)

En el fondo, el regreso no lo provoca sólo la definitiva huida del ideal erótico y estético llamado Helena, sino la imposibilidad última de integración que experimenta el personaje, que pone en una revolución en su país sus únicas esperanzas. Ni siquiera su abulia ni su *spleen* son genuinos de acuerdo con los modelos libresco exhibidos en las páginas anteriores. Son otro *spleen* y otra conciencia del absurdo los que provocan la angustia y la conciencia del desarraigo en Europa:

«¿Qué me importó el éxito de la fiesta... si mi lucidez de analista me hizo ver que, para mis elegantes amigos europeos no dejaré nunca de ser el *rasta-quouère* que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high life* cosmopolita? (...) ¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor ni qué me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el desprecio por todo, el mortal deajo, el *spleen* horrible, el *tedium vitae* que, como un monstruo interior cuya hambre no alcanzara a saciarse con el universo, comienza a devorarme el alma?» (p. 202)

Seguramente, lo más provocativo que coloca Silva en *De sobremesa* es el ensueño político de José, paralelo a las especulaciones filosóficas y literarias y a las aventuras amorosas que recorren la novela. Adelantándose al *Ariel* de Rodó, como señala Moreno Durán,⁵ en el interior de José Fernández tropiezan Ariel y Calibán sin llegar a parte alguna. A diferencia de José Martí, Silva no estaba en disposición de proponer directamente un proyecto de identidad cultural para su país como respuesta autóctona a los modelos europeos o norteamericanos, y quizá ni siquiera lo pretendía. A lo que se limitó en esta novela y en buena parte de sus poemas, con mayor o menor conciencia de lo que hacía, fue a poner frente al espejo deformante al intelectual al tanto de las tendencias históricas de su tiempo pero incapacitado para ir más allá de un cierto malditismo. El resultado es este provocativo personaje que sueña con instaurar en Colombia una dictadura ilustrada, este precursor del dictador americano de tantos novelistas posteriores, de ese que veremos de vuelta en París y retirado.

⁵ R. M. Moreno Durán, «*De sobremesa*, una poética de la transgresión», en *Quimera*, 148, 1996, pp. 42-50.

Digamos que son los sueños, el retrato del dictador joven (*The portrait of dictator as a young man*) lo que José Asunción Silva pone ante nuestros ojos, dejando extenderse a su personaje y manteniendo él como narrador un irónico laconismo por su parte:

«Tengo que aumentar al doble o al triple de lo que vale hoy mi fortuna para comenzar.»

«[me consagraré] en alma y cuerpo a recorrer los Estados Unidos, a estudiar el engranaje de la civilización norteamericana, a indagar los *porqué* del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayarlo luego en mi experiencia.»

«Luego me instalaré en la capital e intrigaré con todas mis fuerzas y a empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente (...) En un ministerio logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podré mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad. De ahí a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, hay un paso.»

«Eso por las buenas. Si la situación no permite esos platonismos, como desde ahora lo presumo, hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra, a los medios que nos procura el gobierno con su falso liberalismo para provocar una poderosa reacción conservadora, aprovechar la libertad de imprenta ilimitada que otorga la constitución actual para denunciar los robos y los abusos del gobierno general y de los Estados a la influencia del clero perseguido para levantar las masas fanáticas, al orgullo de la vieja aristocracia conservadora lastimada por la oclocracia de los últimos años, al egoísmo de los ricos, a la necesidad que siente ya el país de un orden de cosas estables; proceder a la americana del sur y, tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder, espada en mano, y fundar una tiranía, en los primeros años apoyada por un ejército formidable y en la carencia de límites del poder y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución suficientemente elástica para que permita prevenir las revueltas, de forma republicana, por supuesto, que son los nombres lo que les importa a los pueblos, con sus periodistas de la oposición presos cada quince días, sus destierros de los jefes contrarios, sus confiscaciones de los bienes enemigos y sus sesiones tempestuosas de las cámaras disueltas a bayonetazos, todo el juego.

Este camino, que me parece el más práctico porque es el más brutal, requiere, para tomarlo, otros estudios que haré con placer, cediendo a la atracción que sobre mi espíritu han ejercido siempre los triunfos de la fuerza.»

«¡Oh, qué delicia la de escribir, después de instalar un gobierno de fuerza...»
(p. 78-81)

Lo que se nos ofrece, al trasluz, es el escepticismo de Silva sobre el funcionamiento de la política, una sarcástica imagen de la realidad de las repúblicas hispano-americanas, de su presente y, por cierto, de su futuro, que la exageración no impide calibrar como fruto de un desengaño generalizado del autor. Y, para garantizar la adecuada lectura de estos proyectos, el sarcasmo de toda esta escritura, la clave irónica se nos da inmediatamente con el subrayado de la conversación con que se interrumpe la lectura del diario:

«—Yo estaba loco cuando escribí esto, ¿no, Sáenz?

—Es la única vez que has estado en tu juicio— contestó Sáenz con frialdad.(...)

—Dime, ¿las ventas de las minas, los negocios en Nueva York y las pesquerías de perlas te dieron los resultados que esperabas, José?— preguntó Luis Cordovez con aire meditabundo.

—Superiores a lo que esperaba— respondió el poeta.

—Y entonces qué te detuvo, di, ¿qué te detuvo para hacer eso que habrías podido hacer y que era grande, enorme?— preguntó Cordovez...

—Los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria— contestó Óscar Sáenz con displicencia, desde su sillón perdido en la sombra.» (p. 88).

Tiene razón José Olivio Jiménez cuando afirma que *De sobremesa*, «más que una novela es un libro que hay que leer como el testimonio atormentado pero impecable de aquel 'fin de siglo angustioso', como allí lo calificara justamente su autor. En sus páginas, de mucho interés para calar en la visión del mundo de Silva, están las conflictivas reacciones, y las contradicciones esperables, de un protagonista sufridor de los innúmeros problemas —artísticos, morales, religiosos y políticos— que aquel tiempo de crisis planteaba al espíritu del hombre finisecular americano.»⁶

Y, por estas razones, parece claro que *De sobremesa* va más allá del deseo de Silva de reflejar sus propias vivencias en Europa, sus claves sentimentales y estéticas. Además de ello tiene en muchos aspectos el valor precursor de enfrentarse —difícilmente, sin duda—, con los problemas que buena parte de modernistas fueron acogiendo en su obra madura, y particularmente respecto a la cuestión de la búsqueda de una autenticidad intelectual y artística que fuese más allá del nativismo romántico o del naturalismo dominantes en la novela anterior.

Quizá «el Silva perdido», como lo llama García Márquez, no llegara a formular con claridad ni su análisis de la experiencia a caballo entre dos continentes ni un proyecto cultural para su país, escindido como estaba entre su propia realidad y los horizontes cada

⁶ J. O. Jiménez, op. cit.

vez más lejanos del presente cultural europeo, abocado a un cierto malditismo, a la incompreensión de su ambiente burgués y al fracaso económico. Su suicidio inmediato es bastante elocuente al respecto. De lo que no cabe la menor duda es de que, como dice Cano Gaviria, «José Asunción Silva es el primer escritor moderno de su país». ⁷ A ello le ayudó su capacidad de ironía cultural y sentimental y el cauce —breve— que alcanzó a dar a su desencanto. Un desencanto en que la literatura, como en las ficciones de Borges o Cortázar, pudo determinar la realidad: pocas semanas después de terminar la reescritura de *De sobremesa*, Silva se suicidaba, asumiendo el retrato de Juan de Dios, el protagonista de su poema «Cápsulas»:

«Luego desencantado de la vida,
filósofo sutil,
a Leopardi leyó, y a Schopenhauer,
y en un rato de *spleen*
se curó para siempre con las cápsulas
de plomo de un fusil.»

⁷ Ricardo Cano Gaviria, «El primer moderno», *Quimera*, 148, 1996, pp. 33-34.