JOSE ASUNCION SILVA Y KARL-JORIS HUYSMANS: ESTUDIO DE UNA LECTURA

P O R

ALFREDO VILLANUEVA COLLADO

Hostos Community College, CUNY

Desde hace por lo menos siete décadas, la crítica literaria se viene ocupando de la pretendida influencia de Karl-Joris Huysmans y su novela *À rebours* (1884) sobre *De sobremesa*, novela única de José Asunción Silva, escrita en 1896, pero no publicada hasta 1925¹. Ya en 1926 Jorge Zalamea escribe relacionando a José Fernández, protagonista de la novela, con personajes decadentes tales como Dorian Gray, Phocas y Des Esseintes (Orjuela, 13)². Camilo Brigard de Silva menciona que, al ocurrir la bancarrota de Silva y serle embargada su biblioteca, entre las obras perdidas se hallaba «un ejemplar de *À rebours*, pasta marroquí rojo, regalo de Mallarmé» (Orjuela, 50-51, n. 4)³. La bancarrota ocurre en 1891, pero la liquidación de bienes no tiene lugar hasta 1893 (Osiek, 33)⁴, fecha posible de la desaparición del ejemplar.

La desaparición no sólo de los libros que constituyeran la biblioteca personal de Silva, sino hasta del manuscrito de la novela que se hallaba entre sus pertenencias después de su muerte, ha permitido que el debate sobre las influencias de diferentes autores sobre Silva y su obra transcurra en una atmósfera especulativa más bien que fáctica. En 1957, Alberto Miramón, en su biografía de Silva, asegura que éste conoció y admiró a los simbolistas; sin embargo, hace una declaración un poco sorprendente a la luz de estudios posteriores: «¿Pero qué hay en Silva de simbolista,

¹ He utilizado para este estudio la versión de *De sobremesa* en José Asunción Silva, *Obras completas* (Caracas: Editorial Ayacucho, 1977). Referencias a la novela se hacen dentro del texto.

² Héctor Orjuela, '*De sobremesa*' y otros estudios sobre José Asunción Silva (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976); véase nota 5, p. 13.

³ *Ibid.*, 50-51, nota 4.

⁴ Betty Osiek, *José Asunción Silva* (Boston: Twayne Publishers, 1978), 33.

qué debe la poesía del bogotano a la sugestión decadente? Si con atención se estudia su obra, se verá que muy poco» (p. 210) ⁵.

En 1962, Bernardo Gicovate comienza la labor de aclarar el sentido correcto del término «influencia» al señalar que es preciso relacionar a Silva con el conjunto de la literatura europea que él había estudiado, más que con escritores en particular (p. 117) ⁶, enfatizando que Silva había leído vasta y cuidadosamente, lo que lo hace, en la opinión de Gicovate, el primer poeta verdaderamente moderno de América (p. 120) ⁷. Menciona Gicovate la posibilidad de «desorientación crítica» si no se toma en cuenta «la influencia del todo, del ambiente decadente, y no la de cada autor extranjero en particular» (p. 128) ⁸.

El acertado consejo de Gicovate no parece haber sido adoptado por Carl W. Cobb cuando, el mismo año, escribe sobre Silva y Oscar Wilde en los siguientes términos: «Since Wilde had attracted some attention by 1884 when Silva was in London and gradually became famous as an author and a personality by 1895, surely such a figure *must have impressed* they young Colombian» (p. 658; subrayado mío) ⁹. Ese «debe haber impresionado» pasa por hecho fáctico cuando en realidad no es sino una hipótesis de trabajo; sin embargo, es característico del tipo de postulado que la crítica aplica a la novela de Silva en años posteriores.

Cobb señala puntos de contacto entre *De sobremesa* y *The Portrait of Dorian Gray*: 1) el lujo que rodea a los protagonistas; 2) el tema del retrato; 3) el uso del cigarrillo; 4) la descripción de joyas; 5) el hecho de que uno de los amigos de Fernández se llama Oscar; 6) el hecho de que Wilde tiene un pequeño ensayo, «The Decay of Lying», en el que aparece un diario que los personajes discuten por unos minutos (p. 660) ¹⁰. Estas semejanzas son analizadas superficialmente; el hecho de que dos novelas tengan puntos en común no quiere decir que el autor de una haya influido sobre el autor de la otra. Sin embargo, el artículo de Cobb será citado posteriormente como evidencia de la influencia de Wilde sobre Silva.

Fernando Charry Lara asegura en 1965 que de la vida de Silva no se sabe prácticamente nada, dada la pérdida casi total de documentos perti-

⁵ Alberto Miramón, *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos* (Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1957), 210.

⁶ Bernardo Gicovate, *Conceptos fundamentales de literatura comparada* (San Juan de Puerto Rico: Ediciones Asomante, 1972), 117.

⁷ *Ibíd.*, 120.

⁸ *Ibíd.*, 128.

⁹ Carl W. Cobb, «José Asunción Silva and Oscar Wilde», *Hispania*, XLIV (1962), 658. Subrayado mío.

¹⁰ *Ibíd.*, 660.

nentes (p. 113) ¹¹. El mismo año, Juan Loveluck se ocupa de trazar la influencia de Huysmans en Silva partiendo de una serie de postulados teóricos que toma como verdades críticas. El primero es el postulado de la influencia de Huysmans sobre el movimiento modernista en general. Cita Loveluck el artículo de J. M. Manner sobre Julián del Casal y la nota de Elaine D'Entremont sobre la influencia de Huysmans en Darío (p. 20) ¹². No se puede negar la veracidad de este postulado; mas cuando Loveluck se refiere específicamente a la influencia de Huysmans en Silva, ocurre lo que Gicovate llama «desorientación crítica».

Asegura Loveluck: «La lectura de *De sobremesa* muestra que Silva, sin estar premunido de una técnica narrativa hábil —buen prosista, pero novelista inexperto—, quiso hacer una novela psicológica —no en vano su admiración por Bourget y por J. K. Huysmans» (p. 24) ¹³. Más tarde, alaba a Silva por haber fundado la «novela de arte» y por «haber llevado a su máxima tensión la literatura dentro de la literatura por los mismos derroteros de su maestro Huysmans, cuyo *À rebours* siempre está presente en estas páginas» (p. 29) ¹⁴.

Explica Loveluck los elementos de *À rebours* presentes en *De sobremesa*: 1) la preferencia de ambos protagonistas por las «orquídeas monstruosas» y otras aberraciones vegetales; 2) «el lujo enervante, el confort refinado»; 3) las parrafadas sobre arte y literatura en ambas novelas; 4) la predilección por Baudelaire de ambos protagonistas (p. 29) ¹⁵. Tanto Cobb como Loveluck asumen que las características generales de la novela decadente, tanto en Europa como en Hispanoamérica, se encuentran en Silva debido a la influencia de autores específicos y no debido al *zeitgeist* finisecular. El efecto neto de este falso postulado es el de minimizar el genio creativo de Silva y añadir al juicio negativo e injustificado que la crítica en general ha pasado sobre *De sobremesa*.

Juan Carlos Ghiano, en 1967, analiza la influencia general de Huysmans y otras figuras literarias europeas sobre la joven generación modernista en Hispanoamérica, dando un breve y exacto resumen de *À rebours* (pp. 17-18) ¹⁶. Utiliza palabras de Fernández para describir a Silva, cayendo

¹¹ Fernando Charry Lara, «Divagación sobre Silva», *Eco: Revista de Occidente*, XII, 2 (diciembre 1965), 113.

¹² Juan Loveluck, «De sobremesa, novela desconocida del Modernismo», *Revista Iberoamericana*, XXXI, 59 (enero-junio 1965), 20.

¹³ *Ibid.*, 24.

¹⁴ *Ibid.*, 29.

¹⁵ *Ibid.*; véase nota 30, p. 29.

¹⁶ Juan Carlos Ghiano, *José Asunción Silva* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), 17-18.

en lo que llamaría la «falacia biográfica», que postula, en el caso de Silva, que éste y su protagonista son la misma persona (pp. 42-53) ¹⁷. Este tipo de «desorientación crítica» llega a su más absurdo nivel en aquellos críticos que analizan la vida de Silva enteramente a base de los elementos autobiográficos que pueda haber incorporado a su novela, asumiendo que Fernández es el *alter-ego* de Silva ¹⁸.

Como prueba fehaciente de la influencia de Huysmans sobre Silva, varios críticos mencionan el interés que ambos autores muestran por los estados anormales de conciencia y los personajes víctimas de desórdenes neurológicos. A esto se refiere Loveluck cuando menciona la novela psicológica con respecto a Silva (p. 20) ¹⁹. Allen Phillips, en 1968, evalúa a *De sobremesa* en los siguientes términos:

La obra... es en efecto una novela introspectiva de un artista finisecular en la cual ocupan un primer plano los tormentos interiores y las complicaciones psicológicas de ese poeta raro cuya sensibilidad enfermiza y refinada lo lleva a buscar la anhelada novedad en toda clase de experiencias decadentes. Es imposible no recordar aquí a Des Esseintes. Fernández tiene, pues, la curiosidad infinita del mal y siente una extraña fascinación por todo lo anormal (p. 758) ²⁰.

Si bien es cierto que José Fernández sufre una serie de desórdenes nerviosos, los cuales bien pueden servir para catalogarlo como «héroe decadente», la presencia de estos desórdenes no señala de por sí la influencia de Huysmans sobre Silva. La vida de Fernández —drogas, lujos, sexo— no es muy diferente a la vida de cualquier contemporáneo de alta clase media. Una diferencia fundamental entre Des Esseintes y Fernández es el grado de deliberada perversión racional al que aquél llega en su afán de subvertir los órdenes naturales —el banquete en negro, su pobre tortuga enojada, su atracción hacia mujeres masculinas y hombres femeninos ²¹.

Fernández, en cambio, se dedica al sexo con cortesanas, típico pasatiempo finisecular, y al uso del *hashish* y el opio, drogas popularizadas

¹⁷ *Ibid.*, 42-43.

¹⁸ En «José Asunción Silva y la idea de la modernidad», *INTI*, 20 (Otoño 1984), pp. 47-56, intento elucidar un poco la maraña de términos que se han aplicado a *De sobremesa*, enfocando la modernidad de la novela en términos de su estructura.

¹⁹ Véase nota 12 de este artículo.

²⁰ Allen W. Phillips, «El arte y el artista en algunas novelas modernistas», *Revista Hispánica Moderna*, XXXVI (1968), 758.

²¹ He utilizado tres ediciones de *À rebours*: París: G. Charpentier et Cie., Éditeurs, 1884, edición identificada como propiedad de Silva y fechada en 1891; París: Union Générale d'Éditions, 1975; y una traducción al inglés, *Against Nature*, Great Britain: Penguin Books, 1979.

por Baudelaire y De Quincey, entre otros. Des Esseintes es un ser moribundo, calculador, frío, estático; Fernández es apasionado, romántico y muy convencional, como lo demuestra su reacción al descubrir a su amante en brazos de otra mujer. Sus desórdenes nerviosos comienzan *después* de haber conocido a Helena d'Scilly, y están conectados a la influencia sobrenatural que ella ejerce sobre él y al voto de castidad que él toma al jurar abstinencia sexual hasta encontrarla de nuevo. Sus médicos se oponen a semejante decisión. Los desórdenes terminan cuando Fernández descubre que Helena ha muerto. En este contexto de relaciones dentro de la estructura interna de la novela se descubre hasta qué punto Silva manipula la narrativa en cuanto al uso de la neuropatología como elemento constitutivo de la misma y no como mero reflejo de un tema en boga dentro de la literatura finisecular.

El enfoque crítico sobre la influencia de Huysmans en Silva y sobre el reflejo de dicha influencia en *De sobremesa* permanece igual en la década siguiente. En 1974, George O. Schanzer recoge en un artículo características que, según él, señalan lo 'MOD' del modernismo en Silva. Surge la ya familiar lista: drogas, culto a la sensibilidad exagerada, proezas sexuales, psicopatología, a las que Schanzer añade «higiene», «escenario urbano» y «mundo sin fronteras» (pp. 45-48)²². Otros críticos han alabado su enfoque; nos parece, en cambio, el nadir de la crítica sobre Silva, basado como está en la aparición de un efímero movimiento popular de los sesenta.

Fernando Contino, en 1975, analiza cuidadosamente *De sobremesa*, señalando entre sus recursos estilísticos el cromatismo y el erotismo (pp. 135-137)²³. Sin embargo, no puede justificarse el uso de dichos recursos. Menciona el hecho de que hay siete personajes femeninos, pero no penetra en el posible simbolismo numerológico²⁴. Sorprendentemente, no menciona una posible influencia en Silva de Huysmans, y, por lo tanto, crea una distancia entre éste y Silva que beneficia al colombiano al mostrar los detalles de su estilo independientemente de influencias.

Héctor Orjuela, en 1976, clama para sí la distinción de haber comprobado de una vez y por todas la huella de Huysmans en Silva: «Tras la

²² George O. Schanzer, «Lo 'MOD' del Modernismo: *De sobremesa*», en *Literatura Iberoamericana del siglo XIX*, Renato Rosaldo y Robert Anderson, eds. (Tucson, Arizona: Universidad de Arizona, 1974), 45-48.

²³ Fernando Contino, «Preciosismo y decadentismo en *De sobremesa*», en *Estudios sobre la prosa modernista hispanoamericana*, José Olivio Jiménez, ed. (New York: Eliseo Torres and Sons, 1975), 135-137.

²⁴ El simbolismo numerológico de la novela tiene que ver con el esquema estructural basado en el ocultismo y la alquimia. Véase al respecto mi artículo «*De sobremesa* de José Asunción Silva y las doctrinas esotéricas en la Francia de fin de siglo», en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXI, 2 (mayo 1987), pp. 9-21.

huella de Bourget se sitúa Huysmans, quien en *À rebours*, novela que, como se demuestra en uno de los ensayos que integran este volumen, inspiró a *De sobremesa*, crea en Des Esseintes el personaje de la decadencia que servirá de modelo para otros famosos héroes decadentes» (p. 17) ²⁵. Orjuela se apresta a tal tarea señalando que «el caso de José Fernández es desde luego muy semejante al de Des Esseintes» (p. 20) ²⁶ y que «... de hecho, José Fernández, el Des Esseintes de la novelística del modernismo, cumple las condiciones del héroe-dandy romántico» (p. 33) ²⁷.

Orjuela repite las características que otros críticos ya han mencionado y añade las suyas: «Los dos son hijos únicos que, al quedar huérfanos muy jóvenes, reciben una cuantiosa herencia, que no tienen con quién compartir, pues han quedado solos en la vida... Sin embargo, física, intelectual y moralmente no son idénticos» (p. 52) ²⁸. Procede Orjuela, quizás llevado de cierto pundonor nacionalista, a señalar: «A diferencia de Des Esseintes, José cree en el amor ideal y lo busca anhelosamente. En el fondo conserva una base moral irreductible que le impide caer en la abyección» (p. 53) ²⁹. No toma en cuenta Orjuela la cínica serie de seducciones que Fernández lleva a cabo después que rechaza su voto de castidad y describe a Helena como una pobre muchachita anémica y su pasión amorosa como una fantasía inspirada por el opio (p. 215). En suma, el análisis de Orjuela no aporta nada nuevo y no toma en cuenta muchos detalles que contradicen sus aseveraciones. A pesar de que comenta que «Huysmans en *À rebours* y Silva en *De sobremesa* plantean un problema de conciencia y el conflicto del artista finisecular, que busca en el arte un ideal y el instrumento para trascender una aguda crisis espiritual» (p. 56) ³⁰, no señala que la crisis en cuestión es cultural y epocal, y que para Huysmans el arte no tiene una misión trascendente, sino que actúa como elemento estético y como instrumento de excitación sensorial. El verdadero instrumento de trascendencia, tanto para Huysmans como para Des Esseintes, es el retorno al seno de la Iglesia. Para Silva no existe tal salida.

Betty T. Osiek, en 1978, cita a Ariaz Argáez, quien a su vez cita a Baldomero Sanín Cano, como prueba de que *De sobremesa* carece de argumento o estilo bien diseñado, y añade: «It includes incidents and episodes as well as digressions which in reality are essays. This interpolation of essays makes the novel seem rather unorganized and hard to follow»

²⁵ Orjuela, 17.

²⁶ *Ibíd.*, 20.

²⁷ *Ibíd.*, 33.

²⁸ *Ibíd.*, 52.

²⁹ *Ibíd.*, 53.

³⁰ *Ibíd.*, 56.

(p. 117)³¹, aseveración tanto más sorprendente cuando se toma en cuenta que la novela tiene estructura de diario íntimo y que lo que Osiek señala como falla es, en realidad, un logro, ya que Silva se mantiene dentro de los cánones estilísticos propios del género.

Osiek también justifica el enfoque autobiográfico: «There can be no doubt about the reasons an author chooses to write a novel using an autobiographical approach. In this way it is possible to objectify his own contradictory psychology as an artist» (p. 118)³². Osiek parece confundir autobiografía con narración en primera persona. Si bien no cabe duda que existen elementos autobiográficos en *De sobremesa*, no por ello debe asumirse que la novela es la biografía espiritual del autor. Osiek, partiendo de que se supone que haya habido un primer borrador de la novela, perdido en el naufragio del «Amérique», justifica el aparente caos estilístico de la novela, ya que Silva *debió* haber escrito una segunda versión de memoria y de prisa (p. 120)³³. Tal postulado es cierto sólo si se puede comprobar la existencia de una primera versión, pero, lo que es más importante, si después de un detallado estudio estilístico de la novela se puede llegar a la conclusión de que el estilo es fallido y de que la novela no tiene una estructura interna que le dé sentido a sus partes.

Osiek, obviamente, lo cree así, y es en relación al estilo de Silva que trae a colación la influencia de Huysmans: «In style, Silva's work is like *À rebours*, following the definition of a novel in which the whole is subordinate to the parts, rather than a classic style where the opposite was the case» (p. 132)³⁴. Mark Smith, en 1980, no añade nada nuevo a la prevalente opinión de los críticos sobre la novela de Silva, opinión basada en: 1) su falta de mérito estilístico; 2) el uso excesivo del elemento autobiográfico, y 3) su dependencia de la literatura francesa, y en particular de *À rebours*³⁵.

En otro estudio he intentado demostrar que el centro estilístico de *De sobremesa* reside en el magistral uso que hace Silva del simbolismo alquímico y rosacruz, en particular de las etapas del *opus* manifestadas en la escala cromática negro/blanco/rojo/oro y en el uso de la rosa y de la cruz como símbolos principales de la novela. Por tanto, no es posible hablar de una falta de estructura en *De sobremesa* ni tampoco llamar a Silva novelista inexperto. Al contrario, *De sobremesa*, en términos de com-

³¹ Osiek, 117.

³² *Ibid.*, 118.

³³ *Ibid.*, 120.

³⁴ *Ibid.*, 132.

³⁵ Mark Smith, *José Asunción Silva: contexto y estructura de su obra* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1980).

plejidad estilística, está a la altura de novelas como *Rayuela* o *Cien años de soledad*, y debe ser considerada como una de las obras maestras no sólo del modernismo, sino de la literatura hispanoamericana en general. Para que esto sea posible hay también que dilucidar los términos de la influencia de Huysmans sobre Silva.

En 1983 tuve oportunidad de viajar a Bogotá en busca de materiales que mostrasen una posible conexión entre Silva y los círculos esotéricos franceses e ingleses de la época. Conocí al doctor Enrique Santos Molano, distinguido especialista en Silva, a quien le comuniqué mis inquietudes con respecto al problema de la aclaración de la influencia de Huysmans en Silva. Fue él quien me señaló la existencia de una copia de *À rebours*, propiedad de Silva, y generosamente me instó a que hiciera el estudio de las notas que Silva hiciera al margen. Le pedí que me narrara los sucesos por carta, la cual cito:

La lectura del ensayo de Héctor Orjuela... y sus conclusiones... me indujeron a efectuar una lectura comparada de «De sobremesa» y «À rebours»... Acudí a los ficheros de la biblioteca Luis Angel Arango... donde efectivamente localicé la referencia de «À rebours». Cuando me llevaron el ejemplar y comencé a hojearlo, me estremeció la dedicatoria autógrafa que se encuentra estampada en la portadilla, pues la letra era la misma de José Asunción Silva. Ni qué decirle de mi emoción cuando, en seguida, vi las páginas repletas de anotaciones en francés, pero hechas con la letra inconfundible del poeta. Para verificar que no se trataba de una impresión mía engañosa, llevé el libro al entonces director, Jaime Duarte French, quien lo hizo verificar por el experto grafólogo monseñor Mario Germán Romero... Fue de esta manera como descubrí el ejemplar de «À rebours» que era propiedad de Silva, que tenía fecha de adquisición por el poeta en 1891, y que no estaba adornado con ningún autógrafa de Huysmans³⁶.

La copia existente de *À rebours*, propiedad de Silva, no es la mencionada por Camilo Brigard de Silva, aunque sí es una primera edición de la novela. El ejemplar fue reencuadernado, y en el proceso algunas páginas fueron mutiladas, perdiéndose en varias ocasiones el final de una anotación o comentario. Otras anotaciones son apenas legibles, pero, en general, la mayoría sobrevive. Tres factores impresionan a primera vista: el dominio del francés que poseía Silva; la cantidad de anotaciones (de 294 páginas, 275 están anotadas), y la preocupación de Silva por detalles estructurales más que por el desarrollo de la acción. Se pueden dividir las anotaciones en cuatro categorías generales: 1) anotaciones que tienen que ver con el

³⁶ Carta de Enrique Santos Molano, de 18 de febrero de 1985.

uso de adjetivos, sobre todo colores y tonos, y con pasajes puramente descriptivos; 2) referencias y alusiones a escritores y artistas; 3) referencias a estados de excitación sensorial y a estados anormales —sueños, neurosis, pesadillas—, y 4) comentarios del propio Silva referentes a pasajes específicos.

Dentro de la primera categoría, se nota la preocupación de Silva con los colores. Pág. 18: «D'un autre côté les gris fer se renfrognent encore.» Pág. 19: «Il n'y avait pas à songer davantage aux saumons.» Pág. 20: «Aux coups des cymbales des vermillons et des cromes.» Pág. 21: «en soie bleu de roi». Pág. 22: «... dont l'or assombri et quasi sauré, s'éteignait dans la tram d'un roux presque mort». La atención de Silva a los colores refleja que ya comenzaba a pensar en términos de su novela. Es precisamente a través del color que establece la clave simbólica de *De sobremesa*. Es necesario enfatizar que el color y las tonalidades en *À rebours* no conllevan un simbolismo esotérico. Lo contrario ocurre en *De sobremesa*, donde la escala cromática del *opus* es utilizada por Silva no sólo como elemento decorativo, sino en la delineación de personajes y situaciones.

Hay 81 anotaciones referentes a artistas y escritores, particularmente a los contemporáneos de Silva. De Verlaine a Aloysius Bertrand, Silva lleva cuenta de todos los personajes de la época que Huysmans menciona. Una referencia no contiene un nombre, pero alude directamente a Joséphin Sâr Péladan, fundador de la Rose-Croix Aestwétique y promotor de salones de pintura donde exhibieron los más distinguidos pintores simbolistas franceses y belgas: Odilon Redon, Félicien Rops, Ferdinand Hodler y Fernand Knopff, entre otros. En la página 45, Silva anota en español: «La decadencia latina.» Este es el título general de una serie de novelas publicadas por Péladan, de las cuales *Le vice suprême* se publica también en 1884 (Pincus Witten, 43)³⁷. Tanto la novela de Péladan como la de Huysmans llevan prefacios de Barbey d'Aurevilly.

Señala Jean Pierrot que *Le vice suprême* es la primera novela donde aparecen los temas ocultistas en boga durante el período 1884-1888 (p. 101)³⁸. Es posible que los escritos de Péladan y otros «magos» de la época, tales como Papus y Stanislas de Guaita, hayan influido en Silva en sus estudios alquímicos, ya que el conocimiento de la materia que demuestra se revela en la estructura interna de *De sobremesa*. Por otra parte, Huysmans era también un estudioso del ocultismo (pp. 79-80)³⁹. Las fuen-

³⁷ Robert Pincus Witten, *Occult Symbolism in France: Joséphine Péladan and the Salon de la Rose-Croix* (New York and London: Garland Publishing Co., 1976), 435.

³⁸ Jean Pierrot, *The Decadent Imagination: 1880-1900* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981), 101.

³⁹ *Ibid.*, 79-80.

tes del material ocultista en Silva son, en todo caso, múltiples, ya que el ocultismo forma parte del *zeitgeist* finisecular. Comenta Cathy Login Jade: «Not only does esoteric tradition lie at the heart of Modernist poetics, but it is also the key to understanding Modernism's place in the 'modern tradition', that is, with regard to European literature that preceded it and the contemporary Hispanic literature for which it prepared the way» (p. 3)⁴⁰.

Hay 54 anotaciones acerca de estados psicológicos anormales, desde la neurosis a la hiperestesia, y con enfermedades físicas, que van desde las caries dentales a la sífilis. En este grupo también cuento lo referente a la excitación sensorial de varios tipos, como a través de olores o sabores. Normalmente, Silva hace sólo una anotación que detalla el contenido de cada página. Dos subrayados llaman la atención. En la página 35, marcada «Hyperestesia», Silva subraya la frase «(à cette) basse distraction des esprits mediocres, la politique...» Silva dedica parte de su novela a una exposición bastante extensa de los planes políticos de Fernández, planes que éste abandona. En la página 123, en la que se describen las flores del invernadero de Des Esseintes, Silva apunta «Cattaleya, Colombia». En *De sobremesa*, Consuelo, la amante colombiana de Fernández en París, le recuerda que todo lo que los europeos aman en exceso —oro, esmeraldas, café, orquídeas— les llega de Colombia (p. 234).

De la página 216 a la 225 ocurren comentarios que constituyen reacciones de Silva a la novela. Quizá el más importante se ha perdido para siempre, al haber sido cortada la página que aparece justo en medio de la oración en su margen inferior. El comentario constituye el juicio crítico de Silva sobre *À rebours*. Al final del capítulo XII, que trata precisamente sobre los escritores modernos en la biblioteca de Des Esseintes, escribe Silva:

C'est le chapitre le plus interessant de ce livre que je ne saurais appeller roman; mais dont le style nerveux, vibrant, suraigü reflète à merveille la maladie feroce du siècle dont le malheureux auteur se trouve possédé. En lisant ce morceau, l'on dirait la profonde analyse de Bourget, combinée matériellement avec le style de lutteur que caractérise les études critiques de Zola. Ce n'est pas un roman, je le repète, mais quelque soit le nom qu'on lui donne, je le trouve...

El resto de este importantísimo juicio crítico ha desaparecido, mas hay que señalar dos hechos que nos quedan: Silva concentra su interés no en

⁴⁰ Cathy Login Jade, *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity: The Modernist Recourse to Esoteric Tradition* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1983), 3.

los capítulos más exóticos de la novela, sino en el capítulo sobre crítica literaria contemporánea; con su comentario acerca de la estructura de *À rebours* penetra a fondo en la problemática de tal estructura, la que cuestiona en cuanto al canon mismo de la novela como género.

En la página 221, Silva escribe un 'srl' al lado de un subrayado que comienza: «... il lui semblait être sous une cloche pneumatique où le vide se faisait à mesure». La *cloche pneumatique* puede ser una referencia encubierta a la retorta alquímica donde ocurren las transformaciones del *opus*. En *De sobremesa* es con este sentido como Silva utiliza una imagen semejante. Cuando Fernández sufre la alucinación con el reloj cósmico la noche que muere Helena, contempla su reflejo en el vidrio de la vitrina donde se exhibe el reloj. Percibe en su tez un «tinte verdoso de cadáver descompuesto», y comenta: «Me pareció que estaba preso entre dos muros de vidrio y que jamás podría salir de allí» (p. 196). El pasaje entero simboliza el *conjunctio* y el *putrefactio*, etapas del *opus*. He aquí un eco de Huysmans en Silva utilizado por éste orgánicamente en tanto en cuanto corresponde a su plan novelístico, lo que prueba que lo suyo no era imitación sin sentido, como han sugerido los críticos.

En la página 223, Des Esseintes describe su reacción a los muchachos callejeros y su opinión de que hubiera sido mejor que sus madres no los hubieran parido. Silva escribe al margen: «Vrai, très vrai, non seulement dans le cas de ces mômes mais généralement pour nous tous bêtes.» Su comentario refleja un profundo pesimismo en cuanto a la condición humana y a su propia existencia, pesimismo que le lleva a crear en *De sobremesa* una novela en la que se niega la posibilidad de desarrollo espiritual del hombre y se ofrece como única salida la enajenación racional.

En la página 224 aparece una nota en la que ha habido otro corte. Des Esseintes se burla de San Vicente de Paul, quien dedicara su vida a la salvación de gaminés. Silva marca el pasaje con asterisco y comenta al final de la página: «Oh! le pauvre petit vieux St. Vincent. E/gnez le! (*ilegible*). Il avait de bonnes intentions, lui, /il/ ne se méfiait pas de cet maudit Darwin que est...» (*línea cortada por la encuadernación*). En la página siguiente parece continuar la anotación: «... ces êtres mesquins et inutiles. C'est pourquoi Spencer dit dans son dernier oeuvre politique que la charité publique va contre le loi de l'évolution, et empêche le perfectionnement des races». Al margen derecho de la misma página, junto al párrafo que comienza «La justice trouvait toutes naturelles les fraudes en matière de génération», Silva escribe: «Sublime Flaubert, jamais tu me mourras!»

En la página 226, Des Esseintes señala cínicamente la diferencia entre salvar la vida de un inocente y salvarlo de la vida, frase que Silva subraya, marcando con un asterisco, al final de la página, este comentario:

«Sauver de la vie un innocent, voilà que cette expression est propre et hardie.» La reacción de Silva a la discusión en *À rebours* sobre el valor intrínseco de la vida humana, dado el darwinismo rampante de la época y lo inútil de la caridad religiosa como paliativo social y espiritual, demuestra de nuevo el grado extremo de pesimismo al que había llegado el autor colombiano.

Existen otros dos libros de la biblioteca personal de Silva, ambos exhibidos en la biblioteca del Instituto Caro y Cuervo. Uno de ellos, *Impressions d'Art*, por Eugène Demolder, puede que haya servido como fuente de otros puntos de contacto entre Silva y Huysmans. Contiene un ensayo, «Karl-Joris Huysmans, critique d'art», cuya lectura evoca ecos de la novela de Silva. No es posible asegurar que el ensayo sea la fuente única de estas semejanzas, pero son demasiado específicas para atribuir las a coincidencias.

Demolder describe el estilo literario de Huysmans, señalando que el escritor francés tiene naturaleza de pintor: «Car il est maître coloriste: il fait merveilleusement vibrer les tons et détaille les nuances; nulle subtilité n'échappe à sa retine...» (p. 122) ⁴¹. Este es precisamente el detalle del estilo de Huysmans, al que Silva le presta más atención cuando lee *À rebours*. La presentación que hace Demolder de los diferentes pintores que Huysmans favorece o critica, describe el arte de transformar estilos pictóricos en estilos literarios (pp. 122-130) ⁴². En *De sobremesa*, el estudio del uso del color confirma que Silva es también un *maître coloriste*, y un examen del estilo confirma la utilización del pictoricismo como recurso estructural.

En *De sobremesa*, Fernández describe su ambición en términos fáusticos: «¡Ah, vivir la vida!, emborracharse de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón... sentirla en todas sus formas...» (p. 115). Demolder señala: «La vie — c'est que M. Huysmans cherche. Non pas celle des Stevens... et autres que sont des *modistes*; il lui faut une vie riche, condensée, sanguine et salée — éclatante, animée, significative, sincère, ramifiant, comme des veines» (p. 128) ⁴³. El personaje de Silva y el autor descrito por el crítico tienen la meta común de sumergirse en la vida contemporánea y describirla en todas sus formas, rompiendo para ello con los cánones clásicos del arte.

⁴¹ Eugène Demolder, *Impressions d'Art* (Bruxelles: Des Presses de Madame Veuve Monnon, 1889), 122. Este volumen se encuentra en exhibición en el Instituto Caro y Cuervo como de la propiedad de José Asunción Silva.

⁴² *Ibid.*, 122-130.

⁴³ *Ibid.*, 128.

Varias veces, en *De sobremesa*, se hace referencia a la estupenda condición física de Fernández, característica que los críticos han ignorado en su afán por hacer de Fernández un héroe decadente a la manera de Des Esseintes. Sáenz, al principio de la novela, comenta: «¡Hombre, cuando estando sano como una manzana y fuerte como un carretero has dado en tomar tónicos... y eso para sentirte más lleno de vida de lo que estás!» (p. 116). Fernández mismo se refiere al «yo sensual... dueño de una musculatura de atleta» (p. 131) y describe su desarrollo como el de un hombre que desde su infancia ha poseído una tremenda vitalidad.

Puede ser que un posible modelo en la creación del personaje de Fernández haya sido el propio Huysmans. Cito por crucial el párrafo entero en el que Demolder describe a Huysmans y *lo diferencia* de Des Esseintes:

Ainsi, M. Huysmans n'est pas le «décadent» qu'on s' imagine souvent. Bien que Monsieur des Esseintes possède beaucoup de son auteur, ce qui déséquilibre parfois son personnage, on a le tort d'identifier M. Huysmans avec son héros morbide. Des Esseintes est bien plus compliqué que M. Huysmans. Dans une étude intitulée: *Physiologie des décadents*, M. Francis Nautet, le critique belge le plus pénétrant, appelait M. Huysmans un «barbare». En effet, il se rapproche du primitif. Il voit avec l'oeil robuste et franc, le sentiment superbe —et même quelquefois naïf— d'un barbare. «Ses préférences», dit M. Nautet, «vont aux choses qui ruisellent, aux couleurs éclatantes, aux richesses massives, et son style est du même flamboyant, énergique, coloré, trahissant la pléthore et non l'anémie» (129).

La vitalidad de Fernández corresponde, por una parte, a la vitalidad que Demolder señala como característica del *estilo* de Huysmans, y por otra, al estilo en el que Fernández escribe el diario, y hago aquí una diferencia entre el estilo de Silva y el estilo de Fernández en tanto en cuanto Silva crea un personaje orgánicamente coherente, cuyo estilo de vida y estilo literario se corresponden entre sí.

Hay una última posible referencia en el ensayo de Demolder que tiene eco en *De sobremesa*. Dos veces se refiere Demolder a Fra Angélico, asociando su pintura con espiritualidad y pureza: «Pour retrouver autant de spiritualité dans les corps, il faut remonter aux primitifs, aux Memling, aux Fra Angelico» (p. 135)⁴⁵. Más tarde, la compara con Félicien Rops: «Et Rops est comme le revers ténébreux et brûlant de la séraphique médaille de Fra Angelico» (p. 135)⁴⁶. Un pasaje en particular es relevante

⁴⁴ *Ibid.*, 129.

⁴⁵ *Ibid.*, 135.

⁴⁶ *Ibid.*

a nuestra hipótesis: «... les dames joignent leurs mains frêles et cachent sous la chasteté de leurs longues robes leurs plâtes poitrines» (p. 135) ⁴⁷. El perfil de Helena es descrito por Fernández como «ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico» (p. 154); se regresa a la comparación explícita en el momento del primer y único encuentro: «... la silueta negra y larga como la de una virgen de Fra Angélico» (p. 158).

En suma, después de haber analizado el desarrollo de ciertos postulados críticos sobre la obra de Silva, postulados que enfatizan su inexperiencia como novelista y su dependencia de la literatura decadente francesa, no nos es posible estar de acuerdo con aquellos que a través de los años han devaluado los méritos de Silva aun cuando hayan alabado su erudición y se refieran a *De sobremesa* como novela representativa del *zeitgeist* finisecular en Hispanoamérica ⁴⁸.

En cuanto a la polémica sobre la pretendida influencia de Huysmans sobre Silva, han ocurrido momentos de verdadera irresponsabilidad crítica, sobre todo en lo que se refiere a una lectura comparativa de las obras de ambos autores ⁴⁹. Tal lectura demuestra que, aun sin el nuevo material que ahora ve la luz, Silva no imita a Huysmans. Lo que se refleja en *De sobremesa* es menos un conocimiento de un autor en particular que un conocimiento enciclopédico de los temas, inquietudes y conflictos de la cultura finisecular —desde el ocultismo hasta el confrontamiento con la modernidad.

Por otra parte, una lectura de los tres volúmenes de la biblioteca de Silva demuestra el abarcador apetito intelectual del bogotano y sus poderosas dotes analíticas. Silva busca puntos de contacto y diferencias; reacciona como lector ante la obra literaria, y absorbe de ésta lo que le interesa dentro de su propio desarrollo como artista. Tanto Silva como Huysmans recogen, plasman y analizan en sus novelas la gran crisis cultural de fin de siglo. Es dentro de este contexto que hay que situarlos como iguales en percepción, calidad e integridad artística.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ En relación al plan político de Fernández, que Iván Schulman califica de «himno al progreso», lo he analizado como parodia del progreso en «Ideología y parodia: José Asunción Silva y la corrupción de la semilla histórica en *De sobremesa*», *Discurso literario*, 6, 1 (Otoño 1988), pp. 255-266.

⁴⁹ Orjuela, por ejemplo, asegura que el episodio de Miss Urania en *À rebours* es la fuente del episodio de Nelly en *De sobremesa*. Una lectura comparativa demuestra que los episodios no tienen nada en común excepto a través de un prejuicio crítico. En realidad, Nelly es una versión irónica del diamante alquímico o piedra filosofal; véase nota 24.