“ESTÓMAGO Y CEREBRO”: *DE SOBREMESA*, EL SIMPOSIO DE PLATÓN
Y LA INDIGESTIÓN CULTURAL

POR

ANÍBAL GONZÁLEZ
The Pennsylvania State University

Me ha dado indigestión de libros. Eructo infolios.
Gustave Flaubert, *Correspondance*

Prescriben los facultativos,
cuando el estómago se estraga,
al paciente, pobre dispéptico,
dieta sin grasas.
Le prohíben cosas dulces,
le aconsejan carne asada
y le hacen tomar como tónico
gotas amargas.

José Asunción Silva, “Avant-propos” en *Gotas amargas*

Ésta es la razón, jueces míos, para que nunca perdáis las esperanzas
aún después de la tumba, fundados en esta verdad: que no hay
ningún mal para el hombre de bien ni durante su vida ni después de
su muerte; y que los dioses tienen siempre cuidado de cuanto tiene
relación con él; porque lo que en este momento me sucede a mí no
es obra del azar y estoy convencido de que el mejor partido para mí
es morir desde luego y libertarme así de todos los disgustos de esta
vida.

Platón, *Apología de Sócrates*

Una profunda y corrosiva ironía atraviesa las páginas de la única novela del modernista colombiano José Asunción Silva, *De sobremesa* (1896).¹ Aun si aceptamos (como proponen tanto Borges como De Man) que el contrapunteo entre alegoría e ironía es un rasgo

¹ He comentado más detalladamente este fenómeno en *La crónica modernista hispanoamericana*, 181-88 y en *La novela modernista hispanoamericana*, 82-114. Una versión más breve de este trabajo fue leída en el congreso “Silva, su obra y su época”, con el cual se conmemoró el centenario de la muerte de José Asunción Silva en la Casa de Poesía Silva, en Bogotá, el 28 de mayo de 1996. Quiero expresar aquí mi gratitud a la directora de la Casa de Poesía, María Mercedes Carranza, y a los organizadores del congreso, en especial a J. Eduardo Jaramillo y Anna María Rodríguez, por su gentil invitación y por su hospitalidad. También agradezco las útiles sugerencias y los alentadores comentarios de mis compañeras de panel, Cathy L. Jrade y María Dolores Jaramillo, y de los congresistas Ricardo Cano Gaviria, Gustavo Mejía, Héctor Orjuela y Juan Manuel Roca.

constitutivo de todo discurso novelístico,² en *De sobremesa* el tropo de la ironía parece predominar absolutamente, tanto a nivel temático como estructural, sobre el débil andamiaje alegórico con el cual Silva intenta darle a su novela una sensación de clausura (González, *La crónica modernista* 186). A nivel estructural, la ironía se manifiesta en *De sobremesa* no sólo en su uso de un relato liminar para enmarcar su narración, sino en el recurso del diario íntimo mediante el cual se narra buena parte de la novela. A nivel temático, dentro del diario de José Fernández hay grandes trozos reflexivos de corte ensayístico, en los cuales se reseñan los libros *Degeneración* (1893) de Max Nordau y el *Journal* (1884) de Maria Bashkirtseff, y que son a la manera de crónicas periodísticas insertadas en el cuerpo de la novela (González, *La crónica modernista* 185). Además de esto, el texto está atravesado por innumerables instancias de ironía situacional y verbal. En gran medida, es su intensidad irónica uno de los elementos que provocan el caos y la imperfección de la que tradicionalmente se ha acusado a esta novela,³ rasgos que, como espero demostrar, no son accidentales, si se toman en cuenta las normas que el propio texto propone para su lectura.

La ironía en *De sobremesa* milita, además, contra la persistente tendencia a leer el texto como una autobiografía. Esta tendencia, hay que reconocerlo, es alentada por el propio texto (a través de sus alusiones a circunstancias documentables de la vida y la época de Silva) pero a la vez es subvertida por éste mediante su conciencia irónica del carácter figurado del lenguaje.⁴ Ello no ha impedido que los críticos (particularmente los de su tierra natal de Colombia) lleven a cabo de continuo lecturas de la novela determinadas por la biografía de Silva, a pesar de que esas lecturas a menudo utilizan, tautológicamente, la propia novela como “fuente” de información sobre la vida del poeta.

² Véanse: Jorge Luis Borges, “De las alegorías a las novelas” 215, y Paul De Man, “The Rhetoric of Temporality” 226-228.

³ El iniciador de este punto de vista fue Juan Loveluck en su ensayo precursor, “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo” (1956), pero aún hoy día lo repite Gabriel García Márquez en su ensayo “En busca del Silva perdido”, el cual sirve de prólogo a la reciente reedición de *De sobremesa* en Ediciones Hiperión (1996). García Márquez —*who should know better*— se queja de la inverosimilitud de la novela, y de su torpeza en el manejo de los tiempos (25-27).

⁴ Muestras de esa conciencia irónica son los recursos antes mencionados al relato liminar y al diario íntimo, así como una variedad de comentarios sueltos que aparecen a lo largo de la novela, los cuales ponen en duda la referencialidad de lo narrado, como el siguiente: “En resumen, todo se complica dentro de mí y toma visos literarios...” (181). Por lo demás, como arguye De Man, este tira y afloja entre el conocimiento autobiográfico del “yo” y el lenguaje figurado en el que la búsqueda de ese conocimiento se expresa, es típico del discurso autobiográfico en general. Señala De Man en “Autobiography as De-Facement”: “The specular moment that is part of all understanding reveals the tropological structure that underlies all cognitions, including knowledge of the self. The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge —it does not— but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions. For just as autobiographies, by their thematic insistence on the subject, on the proper name, on memory, on birth, eros, and death, and on the doubleness of specularly, openly declare their cognitive and tropological constitution, they are equally eager to escape from the coercions of this system. Writers of autobiographies as well as writers *on* autobiography are obsessed by the need to move from cognition to resolution and to action, from speculative to political and legal authority” (el énfasis es de De Man; 71).

El talante biógrafo de gran parte de la crítica sobre Silva (tanto de su poesía como de su prosa) tiene múltiples razones de ser, pero creo que hay dos que son fundamentales: en primer lugar, las circunstancias de la muerte de Silva, su notorio suicidio;⁵ y en segundo lugar, el concepto de la relación entre vida y arte que sustentaban numerosos escritores de fines del siglo XIX. El suicidio de un escritor casi siempre suscita suposiciones de una intencionalidad total, e invita a releer la obra anterior autobiográficamente, como una suerte de extensa “nota suicida”, dándole un matiz autobiográfico a textos que quizás nunca tuvieron ese propósito. Paradójicamente, con su muerte voluntaria, el autor parece reafirmar su “sobrevida” en el texto, parece remachar más su vinculación con su obra, dándole un giro perverso a la noción moderna de “la muerte del autor”.⁶ Sin embargo, habría que decir que el suicidio, visto como la forma más radical de autoinscripción, no escapa de la misma incertidumbre en cuanto a su intencionalidad que afecta a todo texto literario: así como en los textos literarios no es posible decidir si todo su contenido obedece a una intención autorial o si es en cambio un efecto accidental del lenguaje, en los suicidios, pese al testimonio de una “nota suicida”, siempre cabe preguntarse si esa muerte voluntaria fue en verdad largamente premeditada o si fue un acto de desesperación, es decir, si fue intencional o si fue “accidental”, producto de una emoción pasajera. Pero esta ambivalencia en cuanto a su intencionalidad rara vez desalienta a quienes procuran buscarle un sentido a la muerte del autor suicida; al contrario, parece estimularlos más en su tarea, y el resultado es un interminable vaivén entre la obra, la vida y la muerte del suicida. Dicho vaivén, por cierto, ya no se puede evitar al leer a Silva, pues su muerte (por más ambiguas que sean sus motivaciones) también es parte integrante de su obra, respecto a la cual funciona como una suerte de glosa o comentario autorial postrero. Lo más que se puede hacer es permanecer alertas a este fenómeno para tratar de controlar sus efectos.

Por otro lado, otro factor que impulsa a la lectura en clave autobiográfica de Silva es, como ya dije, el concepto que éste tuvo de la relación entre la vida y el arte. Se trata en particular de la insistencia de Silva, como la de tantos otros escritores finiseculares — Huysmans, Wilde y D’Annunzio en Europa, Nájera, Casal y Martí en Hispanoamérica, entre otros — en hacer de su vida una obra de arte, o por decirlo de otro modo, en darle a su vida una coherencia estética. El dandysmo de Silva fue notorio, y no cabe duda de que esa actitud

⁵ El suicidio de Silva ha sido cuestionado por uno de sus biógrafos más respetables, Enrique Santos Molano, en su libro *El corazón del poeta* (1992). Su tesis de que Silva fue asesinado por algunos de sus acreedores, sin embargo, no ha convencido a ningún otro biógrafo de Silva, ni parece sustentarse en evidencia firme. Este intento de reescribir el hecho del suicidio de Silva puede interpretarse, en cambio, no sólo como un intento de “reivindicar” a la persona del poeta, sino también de poner fin a la vertiginosa incertidumbre en cuanto al significado del suicidio del autor en relación con su biografía.

⁶ Esta noción, popularizada en nuestro siglo por Barthes y por Foucault, tiene sin embargo su origen en Flaubert, para quien la desaparición del autor, su invisibilidad en el texto, lo torna en una figura análoga a Dios, quien está presente en toda su creación y visible en ninguna parte de ella (*Correspondance*, III, 37). En un agudo ensayo escrito en la ocasión de la muerte de Julio Cortázar, Carlos J. Alonso señala los vínculos que unen a la actividad crítica con el luto, y observa, siguiendo a Paul de Man y a Walter Benjamin, cómo la experiencia de la interpretación crítica se torna no sólo en una afirmación de la muerte del autor, sino en un anticipo de la propia muerte figurativa del lector, a quien la inherente autonomía de texto vuelve superfluo (Alonso 67-69).

todavía alienta a sus lectores a trazar vínculos entre la vida y la obra de éste, como si ambas fuesen reflejos inmediatos la una de la otra. Es innegable que hay alusiones documentables a la vida de Silva en sus textos, pero la falacia de la lectura biografista consiste en creer que esos elementos determinan y limitan absolutamente la interpretación de los textos, a despecho de la mediación retórica de éstos —es decir, de los tropos y figuras, como el símbolo y la alegoría, que los constituyen.

Pariente cercana de la lectura biografista es otra igualmente incompatible con la ironía silviana: me refiero a la que postula el determinismo del contexto histórico-cultural y literario en el cual se escribieron las obras de Silva (y de otros modernistas). Se trata de una lectura que busca limitar el sentido y la interpretación de los textos literarios a la suma y la síntesis de todos aquellos textos que supuestamente su autor conoció o leyó, y que postula la existencia de una suerte de horizonte histórico que el texto literario nunca puede rebasar. El anacronismo de este tipo de lectura es doble: repite (a menudo, sin saberlo) un modelo decimonónico (el de la fórmula *race, milieu, moment* de Hippolyte Taine), pero además ignora la temporalidad intrínseca de los textos literarios, la cual no se pliega fácilmente a la periodización histórica convencional, y es a menudo anacrónica con respecto a su propia época. El género de la novela abunda en textos que despliegan casi ostentosamente esta cualidad de parecer, en el decir de Rubén Darío, a la vez “muy antiguos y muy modernos”, entre los cuales no habría sino que mencionar al *Quijote* (1605-15) y a *Tristram Shandy* (1767).

¿Cuál es la lectura que propongo aquí, entonces? Pienso que resulta más productivo, en términos interpretativos, leer a Silva como si fuera nuestro contemporáneo. Esto implica menos “sacar” la novela de Silva de su época que restarle al contexto histórico-cultural su poder determinante, para verlo en cambio como una figura retórica más de entre las muchas que Silva moviliza en su texto. Mi lectura parte del supuesto de que, pese a su temática aparentemente tan ligada al fin de siglo, *De sobremesa* se sitúa plenamente dentro de la corriente autocrítica de la novela que emana de Cervantes y Sterne, prosigue soterradamente en Flaubert (sobre todo en *Salammô* [1862] y *Bouvard et Pécuchet* [1881]), se despliega abiertamente de nuevo en nuestro siglo en la novelística de vanguardia de Joyce, Gertrude Stein, Dos Passos y Faulkner, entre otros, y se reaviva en la novelística latinoamericana de los últimos treinta años.

También me propongo, por supuesto, poner entre paréntesis la lectura en clave autobiográfica de la novela de Silva, para considerar en cambio su contribución a la tradición literaria y a los debates teóricos de ayer y de hoy. Como ya he indicado anteriormente, sin embargo, el enigma del suicidio de Silva ejerce una gravitación irresistible, y más adelante volveré brevemente y de manera conjetural —la única posible en este caso— a explorar una posible relación entre *De sobremesa* y la muerte de Silva. Dudo, no obstante, que Silva escribiera su novela simplemente para dar cuenta de su angustia existencial, ni meramente como fantasía compensatoria de sus carencias vitales (según arguye García Márquez, al decir que “José Fernández es un desquite”, 18). La ironía profunda de esta novela, que se expresa no sólo en su uso del molde formal del diario íntimo, sino también en la abundancia de pasajes de corte claramente ensayístico y a veces casi periodístico, indica que Silva no se proponía simplemente hablar sobre sí mismo, sino que en cambio buscaba contribuir a la discusión de las “cuestiones palpitantes” (parafraseando

a la Condesa de Pardo Bazán) de su momento. ¿Cuáles eran esas “cuestiones palpitantes”? En otro trabajo, he propuesto que *De sobremesa* contiene un discurso alegórico acerca de las tensiones en medio de las cuales los hombres de letras finiseculares en Hispanoamérica se fueron convirtiendo en intelectuales, en el sentido moderno del término.⁷ Pero la novela de Silva se pronuncia también sobre cuestiones que aún hoy siguen siendo “palpitantes”; por ejemplo, acerca de la naturaleza de la literatura y su relación con su contexto histórico-social, y en particular sobre cómo se *inventa* ese contexto histórico-social para luego integrarlo al discurso literario.⁸

Silva presenta sus planteamientos a este respecto de modo oblicuo, pero inequívoco. Para seguirlos, hay que rastrear una serie de alusiones filosóficas y literarias en la novela, cuyo impacto se extiende hasta la forma de la novela misma y a sus vínculos con otros géneros y otras épocas histórico-literarias. Esas alusiones se encuentran tan “a flor de texto”, tan visibles, que se vuelven paradójicamente invisibles, como la “carta robada” de Poe, a no ser que tomemos suficiente distancia crítica del texto como para poder leerlo renovadamente, despojado de los lastres biografistas y deterministas con los que se le ha cargado. Así sucede con las múltiples referencias que hay en *De sobremesa* a uno de los más famosos e influyentes diálogos de Platón, el *Simposio*.

No es necesario ser un lector demasiado erudito para percatarse de que *De sobremesa* contiene, entre tantas otras cosas, una parodia del *Simposio*. Esto, en sí, no debe sorprendernos: como tantos escritores de su generación en América y Europa, Silva tenía una familiaridad mucho más íntima, profunda y rutinaria con la cultura clásica que la que poseemos hoy día, y ya sabemos con cuánta insistencia la literatura finisecular, imitando el gesto de la filología romántica, aludía a los clásicos grecolatinos cada vez que buscaba remontarse a los orígenes, a los fundamentos de su propia civilización.⁹ Éste es sin duda uno de los motivos para las alusiones que hace Silva en su novela al *Simposio*: buscar la raíz, el principio, de una problemática que a fines del siglo XIX había cobrado un nuevo ímpetu: la definición de la naturaleza del arte y su relación con la sociedad.

Pero también conviene recordar que la cultura clásica no era para los escritores del diecinueve una simple fuente de información sobre el pasado, sino un rico y complejo sistema simbólico del cual hacían uso incluso para aludir a temas de su propio tiempo, a los

⁷ En *La novela modernista hispanoamericana*, 82-114.

⁸ Doy al vocablo “inventar” toda la carga filosófica que le atribuye Derrida en su ensayo “Psyche: Invention of the Other”, cuando arguye que el sentido de la invención está ligado indisolublemente a la repetición, a la explotación y a la reinscripción (316). “What is an invention?” se pregunta Derrida, “What does it do? It *finds* something for the first time. And the ambiguity lies in the word ‘find’. To find is to invent when the experience of finding takes place for the first time Invention does not create an existence or a world as a set of existents, it does not have the theological meaning of a veritable creation of existence *ex nihilo*. It discovers for the first time, it unveils what was already *found* there, or produces what, as *techné*, was not already found there but is still not created, in the strong sense of the word, is only put together, starting with a stock of existing and available elements, in a given configuration. This configuration, this ordered totality that makes an invention and its legitimation possible, raises all the problems you know about, whether we refer to cultural totality, *Weltanschauung*, epoch, *epistémè*, paradigm, etc.” (337-338).

⁹ Para más detalles sobre la relación entre el modernismo y la filología, consúltese mi libro *La crónica modernista hispanoamericana*, Cap. I.

temas y problemas de la modernidad. De hecho, la cultura del fin de siglo en Europa y América se concebía a sí misma, muy conscientemente, como el fruto de un proceso que sólo cabría llamar de “reciclaje cultural”, pues se trataba de una selección y depuración de aspectos y fragmentos de anteriores épocas históricas, a partir de los cuales se iba forjando la cultura del presente y del porvenir. Ya en los albores del siglo XIX, Hegel postulaba que el conocimiento era un gran ciclo del saber que era a su vez la síntesis de innumerables ciclos menores; en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía universal* (1830-31), Hegel arguye que la historia de la filosofía “debe ser representada no como una línea recta que se extiende hacia una infinitud abstracta, sino como un círculo, como un retorno a sí misma. La periferia de este círculo consiste de una enorme suma de círculos; la totalidad es una gran secuencia de desarrollos que regresan sobre sí mismos” (Hegel 56; la traducción es mía). Este esquema dialéctico hegeliano —que por lo demás, como demuestra M.H. Abrams, coincide con las formulaciones de muchos otros pensadores y artistas del Romanticismo¹⁰ fue asimilado por los filólogos de principios del siglo XIX, y sirvió de base para un modelo de la historia cultural fundado en el aprovechamiento epistemológico y estético de las “ruinas” y “fragmentos” recobrados del pasado. Recobrar, reutilizar, sintetizar—tales eran las funciones del conocimiento en el siglo XIX, a despecho de la retórica del “progreso” que predominaba en la época. El historicismo decimonónico en todas sus diversas expresiones —la historiografía, la filología, los museos, los sistemas filosóficos desde Hegel a Comte y Marx, el evolucionismo de Darwin y la geología gradualista de Lyell— insistía en el poder determinante del pasado frente a la visión crítica y disolvente, a la par que utopista, de la modernidad.¹¹ “Orden y Progreso”, el lema comtiano que el Brasil hizo suyo, expresaba la arraigada convicción decimonónica de que el “progreso” y la innovación eran el resultado no de grandes rupturas sino de sucesivas acumulaciones. Esto explica la vinculación, al parecer paradójica, entre los conceptos de “decadencia” y “progreso”: el primero se ve como consecuencia del último, en virtud de una visión organicista de la historia que insiste en que la historia es un proceso fundamentalmente continuo.¹² Según espero mostrar en estos comentarios, la novela de Silva intenta romper con esos esquemas. *De sobremesa* analiza críticamente el “reciclaje cultural” decimonónico, al cuestionar las presuposiciones de continuidad y organicidad de las que éste depende, y busca una salida a la sensación de estancamiento que el peso del pasado produjo en muchos de los intelectuales y escritores del modernismo en vísperas de un nuevo siglo. Entre las muchas ironías de esta novela está el hecho de que, para llevar a cabo su crítica del “reciclaje cultural”, Silva incide también en esa práctica, acudiendo a una fuente de la literatura y la filosofía clásicas, como lo es el *Simpósio*. Según veremos, sin embargo, Silva retorna al pasado no para apoyarse en su autoridad, sino para subvertirlo.

¹⁰ Véase Abrams 199-324.

¹¹ Sobre el carácter “disolvente” (que es otra manera de decir “crítico”) de la modernidad, la referencia obligada es al libro de Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*. Sobre la epistemología del museo, siguen siendo útiles los comentarios que hace, a propósito de *Bouvard et Pécuchet*, Eugenio Donato en “The Museum’s Furnace”. En cuanto a la geología gradualista de Lyell y su influencia en el evolucionismo de Darwin, véase Himmelfarb.

¹² En cuanto al vínculo entre “decadentismo” y “progreso”, véanse los comentarios sintéticos de Calinescu, en *Five Faces of Modernity*, 151-157.

Volviendo a la relación paródica entre *De sobremesa* y el *Simposio*, ésta se sugiere de manera más evidente en el hecho de que en ambas se trata de una cena, seguida por una sobremesa, y que en ambas la discusión de sobremesa gira en torno al tema del amor. Sobre esto último diré más en breve, pero quiero proceder a enumerar rápidamente otros aspectos en los cuales Silva parodia el diálogo de Platón. En primer lugar, la propia estructura de la novela de Silva parece imitar el uso que hace Platón en su diálogo de la estructura narrativa de cajas chinas. Como sabemos, *De sobremesa* contiene un relato liminar —el de la charla “de sobremesa” entre varios amigos en casa de José Fernández— el cual enmarca la lectura que hace en alta voz Fernández de su diario, texto que a su vez contiene resúmenes y reseñas de otros relatos, como el de la vida de la pintora María Bashkirtseff. El propio recurso del diario que utiliza Silva, en vez de afianzar la unidad del texto, tiende a fragmentarlo en episodios distintos, de modo que al final tanto la identidad del diarista como la integridad de su texto, lejos de afianzarse, se disuelven y se alejan en la sucesión de los días.¹³ De modo semejante, el *Simposio* está enmarcado por la conversación entre Apolodoro y un amigo suyo, en la cual Apolodoro le refiere al amigo la conversación que tuvo a su vez con Glaucón, en la cual Apolodoro le cuenta a Glaucón lo que a su vez le contó Aristodemo, y lo que contó Aristodemo (que es lo que Apolodoro le refiere finalmente a su amigo), es a su vez el diálogo y los discursos que tuvieron lugar en la cena ofrecida por el poeta Agatón (351-352). Como vemos, tanto *De sobremesa* como el *Simposio* platónico no solamente están enmarcados por relatos liminares, sino que estos relatos liminares tienden a producir un efecto de *mise en abyme*, de recursividad infinita, el cual tiende a convertir a ambos textos —el diálogo platónico y la novela de Silva— en obras metaliterarias, en literatura acerca de la literatura.

Por otra parte, tanto la novela de Silva como el diálogo de Platón incluyen un personaje secundario que es médico, y que da insistentes consejos de moderación al protagonista y a sus compañeros de velada: en *De sobremesa* es Oscar Sáenz, y en el *Simposio* es Erixímaco. Además, el protagonista de la novela de Silva, José Fernández, es al igual que Agatón en el diálogo platónico, un poeta laureado y el anfitrión de la velada (Silva 112-113). Pero el propio Fernández también se compara explícitamente con Alcibíades, otro personaje importante del *Simposio*, por su belleza masculina y por sus proezas marciales (Silva 130). Es claro, pues, que no puede trazarse mecánicamente un paralelismo entre los nueve personajes del diálogo platónico y los cinco de la novela de Silva; más bien, creo que Silva reúne en José Fernández muchos de los atributos de los personajes de Platón y de las ideas que éstos expresan, lo cual es consistente con la personalidad exageradamente polifacética y el ansia totalizadora del protagonista de la novela de Silva. En una de sus diatribas a José Fernández, el médico Sáenz hace una descripción elocuente de la obsesión totalizadora de su amigo:

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 julio al combatir a las órdenes de Monteverde; promoviendo reuniones políticas para excitar al pueblo del que te ríes; cultivando flores

¹³ Véanse mis comentarios más pormenorizados en *La crónica modernista hispanoamericana*, 182-189.

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? Déjame echarte un sermón ya que me he callado tanto tiempo. En tu frenesí por ampliar el campo de las experiencias de vida, en tu afán por desarrollar simultáneamente las facultades múltiples con que te ha dotado la naturaleza, vas perdiendo de vista el lugar a donde te diriges. (...) ¡Dios mío, si hay un hombre capaz de coordinar todo eso, ese hombre, aplicado a una sola cosa, será una enormidad! Pero no, eso está fuera de lo humano Te dispersarás inútilmente. No sólo te dispersarás, sino que esos diez caminos que quieres seguir al mismo tiempo, se te juntarán, si los sigues, en uno solo.

—¿Qué lleva al Asilo de Locos?— preguntó Fernández, sonriéndose con una sonrisa de desdén (Silva 110-112).

Ahora bien, la pregunta surge de inmediato: ¿qué sucede en esta parodia con Sócrates, quien es el protagonista del *Simposio*? A mi juicio, Sócrates también queda asimilado dentro del personaje de Fernández, particularmente en las ideas sobre el amor y el arte que orientan al protagonista de Silva. De hecho, Fernández en un momento dado compara a su idolatrada Helena con Diotima (Silva 155), la sabia mujer de Mantinea que alecciona a Sócrates, y de quien Sócrates dice que era “mujer muy entendida en punto a amor, y lo mismo en muchas otras cosas” (Platón 370). Por otro lado, la fantasía de poder que sufre José Fernández en las montañas de Interlaken (Silva 140-47), en la cual planifica volver a su patria para convertirse allí en un déspota ilustrado, hace eco de manera general de las ideas de Sócrates en *La República* (libros sexto al octavo) acerca del rey-filósofo como gobernante idóneo. Además, como Sócrates en el *Simposio*, Fernández es en la novela quien lleva la voz cantante, a quien todos escuchan con respeto y admiración. No obstante, según veremos dentro de poco, al igual que Sócrates, Fernández se convierte en víctima de su egoísmo, de la preocupación obsesiva consigo mismo que lo lleva a autocontemplarse en las páginas de su diario.

Por lo demás, sólo quedan en *De sobremesa* apenas algunos residuos de otros personajes del *Simposio*. Así sucede con Aristófanes y su famoso discurso sobre la homosexualidad. Recordemos que, en el *Simposio*, es Aristófanes quien narra el mito del andrógino para explicar el origen del amor y de paso aludir maliciosamente a la homosexualidad de varios de los otros comensales, incluyendo a Sócrates y Alcibiades. La homosexualidad es de hecho un tema del *Simposio* platónico que la novela de Silva intenta suprimir, y que sólo sale a flote de manera explícita en el episodio de Lelia Orloff y la relación lesbiana de ésta con la italiana de Roberto (137-138). No es difícil ver que en *De sobremesa* la homosexualidad se asocia al peligro de la desdiferenciación, de la pérdida de identidad. No obstante, este tema sigue estando latente en el texto de *De sobremesa*, al igual que en muchas otras obras en verso y prosa del modernismo, pues para los escritores del siglo XIX el mundo del homosexual, como el de la mujer, estaba profundamente vinculado a la representación, al simulacro, a la apariencia, y parecía ofrecer por lo tanto una clave a los enigmas de la naturaleza del arte y de la literatura.¹⁴

Es interesante anotar que tanto en el *Simposio* como en *De sobremesa* el diálogo de los comensales, que son todos varones, tiene lugar en un espacio del cual queda excluida la

¹⁴ Véase Molloy 128-138.

presencia física de la mujer, aunque luego se la evoca insistentemente. Recordemos que en el *Simposio*, antes de comenzar la conversación sobre Eros, Erixímaco manda a sacar a la única mujer allí presente, “la tocadora de flauta”: “Que vaya a tocar para sí” dice Erixímaco, “y si lo prefiere, para las mujeres allá en el interior” (354). Más adelante, sin embargo, Sócrates atribuye intencionadamente todo lo que él sabe acerca del amor a una mujer, a la sabia Diotima (370). Esta exclusión física de la mujer y su sublimación en vehículo o vía de acceso al mundo de las ideas, se repite en *De sobremesa*; recordemos la reacción de Fernández cuando el doctor Rivington le propone muy burguesamente que, para librarse de su obsesión enfermiza con Helena, Fernández la enamore y se case con ella: “¡Dios mío, yo, marido de Helena! ¡Helena mi mujer! La intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada por la maternidad ...” (Silva 169). Dentro de la tradición platónica en la que se inscribe *De sobremesa*, la reproducción produce asco y horror, pues sólo se puede amar lo que es único, quintaesenciado, autosuficiente, como lo es la belleza absoluta que el alma anhela contemplar, según Sócrates: “belleza eterna, increada e imperecible, exenta de aumento y de disminución; belleza que no es bella en tal parte y fea en cual otra ... belleza que no tiene nada de sensible como el semblante o las manos, y nada corporal; ... que no reside en ningún ser diferente de ella misma, en un animal, por ejemplo, o en la tierra, o en el cielo, o en otra cosa, sino que existe eterna y absolutamente por sí misma y en sí misma” (Platón 377).

Pero volviendo a la escena liminar y al propio título de la novela de Silva, *De sobremesa*, en su relación con el *Simposio*, es claro que en ambos textos se evoca el momento de la conversación aparentemente trivial que se da después de la cena. ¿Pero es en verdad tan trivial esa conversación? La sobremesa es también, después de todo, un intervalo de reposo digestivo, una pausa mientras el cuerpo saciado asimila los alimentos que ha consumido. Además, a despecho de su trivialidad, la sobremesa puede convertirse, como sucede en el *Simposio* de Platón, en un momento más trascendental de diálogo y debate, de rumia de ideas. En ambos textos, el *Simposio* y *De sobremesa*, está en juego una problemática digestiva, evocada tanto en su sentido literal como metafórico por los personajes médicos, Erixímaco y Oscar Sáenz (y más tarde por el doctor Rivington). En el *Simposio*, Erixímaco constantemente les está recordando a sus oyentes sobre la importancia de la moderación y el equilibrio, tanto en el comer y el beber como en el amar:

Es preciso [dice Erixímaco] complacer a los hombres moderados y a los que están en camino de serlo, y fomentar su amor, el amor legítimo y celeste, el de la musa Urania. Pero respecto al de Polimnia, que es el amor vulgar, no se le debe favorecer sino con gran reserva y de modo que el placer que procure no pueda conducir nunca al desorden. La misma circunspección es necesaria en nuestro arte para arreglar el uso de los placeres de la mesa, de modo que se goce de ellos moderadamente, sin perjudicar a la salud (Platón 361).

Ya sabemos cómo en *De sobremesa* tanto el médico colombiano Sáenz como el inglés Rivington le llaman la atención a José Fernández sobre un defecto de su carácter del cual el propio Fernández, con su habitual introspección hipercrítica, está más que consciente: su deseo de “poseerlo TODO” (129, las mayúsculas son de Silva), el cual lo lleva a dispersar sus energías físicas y mentales (que son considerables) en una serie de esfuerzos inconexos —artísticos, eróticos, políticos y comerciales— que amenazan con disgregar su yo, su

identidad. Haciéndose eco de Erixímaco, el doctor Rivington le aconseja a Fernández: “Haga usted un esfuerzo y triunfe usted de sí mismo, regularice su vida, dele usted en ella el mismo campo a las necesidades físicas que a las morales, que llama usted, a los placeres de los sentidos que a los estudios, cuide el estómago y cuide el cerebro y yo le garantizo la curación” (169).

Equilibrar el estómago y el cerebro, usar de la moderación tanto en lo físico como en lo intelectual, cultivar una suerte de *aurea mediocritas*, es la receta de Rivington para curar el mal del cual padece Fernández, y que podríamos llamar una dispepsia o indigestión cultural. A lo largo de la novela de Silva se reitera sin cesar el tema de la hartura, de la saciedad, tanto de los sentidos como del intelecto. Esto obedece a que en *De sobremesa*, José Asunción Silva se enfrenta a una serie de interrogantes que preocupaban a los literatos finiseculares en ambas orillas del Atlántico, y que fueron planteadas de la manera más vívida y tajante por Joris-Karl Huysmans en su novela *À rebours* (1884), la cual, como se sabe, fue otro de los modelos para la novela de Silva. Las interrogantes eran las siguientes: ¿Era posible aplicar nociones tales como “progreso” y “decadencia” a las artes? Y de ser así, ¿cómo se podían crear un arte y una cultura nuevas sin romper radicalmente con el pasado? ¿Era posible extraer del pasado, como quería Rubén Darío, la sustancia del presente, de la modernidad, para crear un arte a la vez “muy antiguo y muy moderno”? Des Esseintes, el protagonista de *À rebours*, siguiendo al pie de la letra los principios del “reciclaje cultural” decimonónico, concibe la historia del arte y la literatura como un doble proceso de acumulación y selección del acervo del pasado. Para él, la “decadencia” es como una suerte de añejamiento del cual se extraen nuevas creaciones culturales. Creyendo estar no sólo al final de un siglo, sino al final de un *ciclo* (en el sentido hegeliano) y tras pasar revista a toda la vasta historia de la literatura, Des Esseintes escoge de ella lo que —con su criterio aristocrático— considera lo más granado, lo más esencial. Se trata de un proyecto de destilación y digestión cultural, y no resulta extraño en absoluto que el héroe de Huysmans se apasione también con los licores finos y con el arte de la perfumería.¹⁵ Pero según descubre este personaje, cuyo nombre (Des Esseintes —*des essences*) es tan cómicamente apropiado a su búsqueda de esencias, a fin de cuentas resulta imposible encontrar “la esencia” del arte y de la literatura. Hacia el final de la novela de Huysmans, igual que a lo largo de la de Silva, el hiperrefinado protagonista sufre de cólicos estomacales y de una náusea ya casi existencialista, que son la expresión metafórica de su incapacidad de asimilar —de armonizar en una totalidad coherente— todo el exquisito arte y la fina literatura que ha consumido (Huysmans 166-211; Silva 188-197, 241).

En el trasfondo tanto de la novela decadentista de Huysmans como de la novela modernista de Silva se encuentra una polémica entre dos concepciones del arte y la estética: por un lado, la platónica, que equipara lo bello con lo bueno, y concibe el arte como un vehículo cuasi-religioso hacia la contemplación del Sumo Bien, y por otro, la concepción racionalista de Kant (con la cual se funda propiamente la estética como rama de la filosofía), para la cual el arte es la expresión de “una finalidad sin fin”, es decir, el arte parece tener un propósito, aunque nunca podemos afirmar precisamente cuál es (Kant 80). Los decadentistas y los modernistas, deseosos de cimentar la noción del “arte por el arte” y de sustentar la

¹⁵ Ver Huysmans, capítulos IV y X.

autonomía de la literatura frente a los demás discursos de su época, se sentían atraídos en su ideología por la noción platónica del arte, aunque su práctica textual les sugería más bien que Kant estaba en lo correcto. “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo”, decía Darío en *Prosas profanas*: paradójicamente, mientras los modernistas más perseguían la “esencia”, lo “propio” del arte, más descubrían que el arte carece de “esencia” y de “propiedad”, y de que su naturaleza consiste más bien en querer parecerse siempre a otras cosas. Como he argumentado detalladamente en otra parte, su conocimiento de la filología y su labor en el periodismo confrontaron a los modernistas con el hecho de que, lejos de conducir a la armonía y a la plenitud, el arte —y más visiblemente, la literatura— se funda en cambio sobre la desarmonía y la ausencia.¹⁶

El protagonista de la novela de Silva, como muchos modernistas, opta por una solución platónica: la contemplación de su adorada Helena como prototipo de la belleza suprema, contemplación tanto más apropiada cuanto que, al final de la novela, nos enteramos de que Helena está muerta. Pero si Helena es la metáfora o alegoría de la “esencia” artística que busca Fernández, su muerte le da un cariz tenebroso a esa búsqueda: algo anda mal cuando, para representar alegóricamente la “esencia” del arte, hay que recurrir a la figura de una mujer hermosa pero muerta.¹⁷ El “arte puro” se revela en la novela de Silva como una actividad asociada no a la vida, sino a la muerte; en la “penumbra de sombría púrpura” (109) donde habita José Fernández, la contemplación de la belleza suprema, lejos de promover la plenitud vital, actúa como una suerte de filtro o de veneno que ocasiona la parálisis.

En esto Silva también sigue de cerca el texto del *Simposio*, pues allí el personaje de Alcibiades observa cómo Sócrates, cuando se entregaba a la reflexión, caía en una suerte de éxtasis prolongado que lo petrificaba:

Una mañana [cuenta Alcibiades] vimos que [Sócrates] estaba de pie, meditando sobre alguna cosa. No encontrando lo que buscaba, no se movió del sitio y continuó reflexionando en la misma actitud. Era ya medio día, y nuestros soldados lo observaban, y se decían los unos a los otros que Sócrates estaba extasiado desde la mañana. En fin, contra la tarde, los soldados jonios, después de haber comido, llevaron sus camas de campaña al paraje donde él se encontraba, para dormir al fresco (porque entonces era el estío) y observar al mismo tiempo si pasaría la noche en la misma actitud. En efecto, continuó en pie hasta la salida del sol. Entonces dirigió a este astro su oración, y se retiró (384).

En su libro *The Parasite* (1982), el pensador francés Michel Serres ha observado cómo la filosofía platónica está atravesada por imágenes que evocan la disciplina militar, el egoísmo, y el culto a la muerte: “Philosophy with its cold-heartedness, with its military strategy, glory to Socrates who was courageous in combat, philosophy, with its black boxes,

¹⁶ He desarrollado estas ideas más a fondo en *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*, Capítulo 5.

¹⁷ Son importantes en este sentido las observaciones de Susan Gubar sobre la significación literaria de la victimización de la mujer en la literatura, en “‘The Blank Page’ and the Issues of Female Creativity”. Las antiguas raíces neoplatónicas y petrarquistas de esta especie de necrofilia con respecto al cuerpo femenino las analiza agudamente Nancy J. Vickers en “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme”.

with its blank book, ... wants to distinguish; it wants to separate; it wants to be separate, distinguished; it wants to be a mistress and to be rare" (251). Para Serres, Sócrates aparece en los diálogos platónicos como una figura demoníaca —Alcibiades compara su físico con el de un sátiro o un sileno (Platón 380)— y su lema favorito, *conócete a ti mismo*, promueve un “amor propio”, una individuación, que es exactamente lo contrario al Eros:

Socrates gets out unscathed [at the end of the *Symposium*]. His beautiful individuation is different and evil. Ugly and evil. He runs to take care of his individuation at the gymnasium. To make it flexible, to clean it, to make it effective.

Does the Devil take care of anything else but the Devil? Know thyself, and never another (Serres, *The Parasite* 251).

Es patente además, al leer el texto del *Simposio*, que la descripción que hace Sócrates de Eros en su alocución es muy similar al propio Sócrates, y es una suerte de autorretrato: como Sócrates, Eros no es ni rico ni pobre, y deambula por las calles, deteniéndose junto a las puertas de las casas, en los umbrales; como Sócrates, Eros ama la sabiduría (372) y es por lo tanto, etimológicamente, un filósofo; Eros al igual que Sócrates, en las palabras de Diotima, “siempre está a la pista de lo que es bello y es bueno, es varonil, atrevido, perseverante, cazador hábil, siempre maquinando algún artificio ... encantador, mágico, sofista” (372). El amor, el Eros, se revela entonces en el pensamiento platónico como una treta, una astucia de la filosofía para asimilarlo todo dentro de su sistema, para someter al Otro a un conocimiento que lo convierte en lo Mismo. La filosofía platónica, como el concepto del arte que emana de ella, procura “digerirlo” todo, reducirlo todo a la unidad de un arquetipo, es decir, a los términos de su sistema. Semejante cualidad, que le da a esta filosofía su fuerza persuasiva, es también, sin embargo, lo que debilita a quienes la practican, pues los lleva a marginarse de manera egoísta y aristocrática de sus semejantes, tornándolos en potenciales “chivos expiatorios” de los males de la comunidad —tal como le sucedió a Sócrates y parece estar a punto de sucederle a José Fernández.

¿Hasta dónde podría llevarse el paralelismo entre Fernández y Sócrates que se sugiere en la parodia del *Simposio* que hace *De sobremesa*? ¿Podría acaso verse en ella, volviendo a la lectura biografista, otro indicio solapado de una voluntad de suicidio en Silva, si asumimos que el personaje de José Fernández es, aunque distorsionado, un autorretrato del propio Silva? ¿No estaría sugiriendo *De sobremesa* que el destino final tanto de Fernández como de Silva había de ser como el de Sócrates, cuya muerte por envenenamiento con cicuta fue en gran medida voluntaria (como lo indican la *Apología de Sócrates* y los diálogos *Critón* y *Fedón*)? Y las “gotas amargas” a las que alude Silva, en uno de sus libros de poemas que más afinidades temáticas y estilísticas tiene con *De sobremesa*, ¿no aludirán también acaso a la cicuta, con la cual Sócrates, siguiendo la lógica del *pharmakos* explorada por Derrida, se “curó” del “mal de vivir”?¹⁸

¹⁸ Sobre la lógica del *pharmakos*, la referencia que hago es a uno de los ensayos más citados de Derrida, “Plato’s Pharmacy” en *Dissemination*. De hecho, farmacológicamente, la cicuta contiene un alcaloide (emetina) que es absolutamente venenoso y no tiene uso curativo alguno (Johnson). Sin embargo, tanto el propio Platón como Silva juegan con la antítesis veneno/medicina en sus textos, en el contexto de una visión de la vida como una enfermedad. Al final del *Fedón*, se refiere famosamente

En un brillante capítulo de su estudio biográfico *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992), Ricardo Cano Gaviria propone una interpretación parecida del lema “Manibus date lilia plenis” que aparece en *De sobremesa* (Silva 198). Cano Gaviria señala que esta cita proviene de *La Eneida* de Virgilio por vía del Canto XXX del *Purgatorio* de Dante, y alude a la muerte en plena juventud de Marcelo, nieto de Augusto César (471-472). Cano Gaviria conjetura que esta cita premonitória pudiera haber sido un indicio anticipado de Silva de su deseo de quitarse la vida (480). De manera análoga, la parodia de Sócrates en José Fernández podría verse como otro anuncio de su muerte por parte de Silva, y la problemática digestiva en *De sobremesa* podría entonces tener resonancias no sólo culturales, sino biográficas, si decidimos verla como una alusión a la muerte de Sócrates. Vale recordar que otra de las ironías que rodean la figura de Sócrates es el hecho de que este propugnador de una filosofía que lo asimila todo a su sistema murió al ingerir una sustancia que su cuerpo no podía asimilar.

que las últimas palabras de Sócrates fueron: “debemos un gallo a Esculapio; no te olvides de pagar esta deuda” (432), las cuales han sido interpretadas en el sentido de que Sócrates quería que se le hiciera un sacrificio al dios de la medicina, en gratitud por librarle mediante la muerte de los males de la vida. En el poema “Cápsulas” de *Gotas amargas*, Silva cuenta burlescamente cómo:

El pobre Juan de Dios (...)
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 (48).

También, en un pasaje de *De sobremesa* que ha sido visto como anuncio de su suicidio, Silva hace a Fernández decir: “cansado de todo, despreciando, odiando todo, sintiendo por mí mismo y por la existencia un odio sin nombre, que nadie ha experimentado, me siento incapaz del más mínimo esfuerzo, permanezco por horas enteras, hebetado, estúpido, inerte, con la cabeza en las manos y llamando a la muerte ya que la energía no me alcanza para acercarme a la sien la boca de acero que podría curarme del horrible, del tenebroso mal de vivir ...” (179). Conviene recordar que esta sensación de agobio vital que incluso producía deseos de morir es casi un cliché en la escritura finisecular, incluso en la de otros modernistas de temperamento más enérgico, como José Martí. También la muerte de Martí, en el campo de batalla de Dos Ríos, ha sido interpretada como “voluntaria” por estudiosos como Ezequiel Martínez Estrada. Véase además mi ensayo, “Martí violento: de la crónica al poema en ‘Cruje la tierra, rueda hecha pedazos’” (de próxima aparición en *Anthropos*). El caso de Martí en particular hace patente que el “instinto de muerte” (para usar la expresión freudiana) que asoma en muchos de sus poemas de *Versos libres* y *Flores del destierro* está vinculado no sólo a circunstancias de la vida personal del prócer cubano, sino a la experiencia de la vida moderna en una gran urbe como Nueva York, y por extensión al angustioso “tira y afloja” entre pasado y presente, tradición y modernidad, que era inherente al “reciclaje cultural” decimonónico. Entre los muchos ejemplos que se pueden espigar de sus versos, valga éste como botón de muestra:

Yo sacaré lo que en el pecho tengo
de cólera y horror. De cada vivo
huyo, azorado, como de un leproso.
Ando en el buque de la vida: sufro
de náusea y mal de mar: un ansia odiosa
me angustia las entrañas: ¡quién pudiera
en un solo vaivén dejar la vida! (Martí 203)

Creo, sin embargo, que aún aceptando la hipótesis de que existe una equivalencia metafórica entre Sócrates, Fernández y Silva, subsisten grandes ambigüedades: después de todo, podría argüirse que si bien Sócrates optó por tomarse la cicuta, desechando las alternativas para él factibles de la huida y del exilio, lo hizo forzado por la sociedad que acababa de condenarlo a muerte, de modo que no fue un suicida en el sentido estricto. De manera análoga, no hay por qué suponer (como lo hacen tanto García Márquez [27] como muchos otros lectores de *De sobremesa*) que el suicidio era la única opción que le quedaba a José Fernández. En otra parte, he propuesto que, tras descubrir la muerte de Helena, la actitud que Fernández finalmente asume ante su sociedad bien podría ser la del neo-epicureísmo que estuvo de moda entre algunos intelectuales del fin de siglo (desde el inglés Walter Pater hasta el puertorriqueño Manuel Zeno Gandía):¹⁹ para los seguidores de la doctrina de Epicuro, su ideal de vida consistía en la renuncia de toda voluntad de relación, en abandonar la religión, la política y, si posible, los lazos familiares, para procurar en cambio objetivar el mundo, ver el mundo como una pululación incesante de objetos carentes de sentido, de vinculación global, pero que aquí o allá se agrupan en efímeras constelaciones, en pasajeras conjunciones, de las que emana un orden no menos pasajero y local (Serres, *La Naissance de la Physique* 164-165).

En todo caso, en *De sobremesa* Silva demuestra, mediante un procedimiento de *reductio ad absurdum*, que intentar producir un arte nuevo a partir de una síntesis de las formas artísticas del pasado es un proyecto solipsista que sobrepasa las fuerzas del yo y tan sólo lleva a una suerte de indigestión cultural, a un cólico artístico, que conduce luego a la parálisis, al quietismo y quizás al final a la muerte del espíritu. En este sentido, la crítica de Silva al platonismo más o menos solapado que tanto el decadentismo como el modernismo compartían, parece estar teñida de un cierto vitalismo afín al de Nietzsche.²⁰ Al retratar el triste destino de José Fernández, Silva parecería estar descartando implícitamente el concepto quintaesenciado del arte que emana de la tradición platónica, en favor de una concepción más abierta a las complejidades y contradicciones de la experiencia vital, al igual que lo hace en sus poemas de *Gotas amargas*. Pero la corrosiva ironía de Silva, que aflora de tantas maneras en su novela y en *Gotas amargas*, vuelve sospechosa esta interpretación: no olvidemos que la actitud vitalista es en gran medida una de las causas del problema existencial del personaje de José Fernández en la novela, ya que es su afán de darse por completo a la experiencia vital el que lo inunda de sensaciones hasta llevarlo al hartazgo. Como demuestra la lectura de *De sobremesa* a la luz del *Simposio*, para Silva este hartazgo, este atosigamiento del intelecto, era precisamente uno de los peligros de “abrirse” indiscriminadamente a las percepciones y sensaciones vitales. A mi juicio, pues, el modelo de Silva para su crítica de la ideología del “reciclaje cultural” no lo es tanto Nietzsche, como Flaubert.²¹

¹⁹ Ver González, *La novela modernista* 108.

²⁰ Como es sabido, en *De sobremesa* se alude bastante a Nietzsche, particularmente a sus conceptos más popularizados, como el del Superhombre y la “transvaluación” (Silva 209-212). Para unos comentarios más detallados en torno al conocimiento que tuvo Silva de Nietzsche, el cual parece haberle venido principalmente a través de su lectura de *Degeneración* de Nordau, ver González, *La novela modernista* 104-106.

²¹ Sobre Silva y su conocimiento de Flaubert, véase *La novela modernista* ..., 160-163. Consúltese además Cano Gaviria 188.

Bien puede decirse sobre Silva y su novela lo que aseveró Borges con respecto al Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* (quien es, por cierto, otra presencia tutelar en *De sobremesa*): “Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla” (Borges, *Discusión* 142). Vienen a cuento también las palabras del propio Flaubert, en su *Correspondencia*: “Sí, la estupidez consiste en querer concluir. Somos un hilo, y queremos conocer la trama” (II, 239). La modernidad de *De sobremesa*, y lo que le permite escapar a la trampa del “reciclaje cultural” finisecular, reside precisamente en el hecho de que la novela de Silva se resiste a “concluir”, evitando formular una síntesis de los numerosos materiales culturales que ella incorpora a su texto, pero sin asimilarlos del todo: desde Platón y Nietzsche, hasta la pintura prerrafaelista y los textos de Bourget y D’Annunzio. Los críticos que han acusado a esta novela de imperfección formal, de tener una “estructura caótica” (Loveluck 25) que linda con el fragmentarismo, tienen algo de razón, aunque yerran en suponer que Silva hubiera sido chapucero con su única novela y con el último texto que escribiría en su vida. *De sobremesa* es, a mi juicio, la más importante y profunda de las novelas modernistas, y lo es debido a su deliberada imperfección formal, que nace de una decidida voluntad experimental. La fragmentación interna producida por el estilo dialógico de la novela y por su uso del molde formal del diario, la *mise en abyme* provocada por su estructura narrativa de cajas chinas, la divulgación abierta de sus fuentes al lector, y el uso pertinaz del tropo de la ironía, son sólo algunos de los recursos mediante los cuales Silva procuró evitar que su novela tuviese un aspecto demasiado acabado, demasiado perfecto, y por ende petrificado y muerto. Cumbre de la novela modernista, *De sobremesa* es también la primera antinovela hispanoamericana y un anticipo de las ficciones de nuestro siglo.

OBRAS CITADAS

- Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. Nueva York: W.W. Norton & Co., 1971.
- Alonso, Carlos J. “Julio Cortázar: The Death of the Author”. *Revista de Estudios Hispánicos* (Vassar), 2 (1987): 61-71.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.
- Borges, Jorge Luis. “De las alegorías a las novelas”. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- . “Vindicación de *Bouvard y Pécuchet*”. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1970. 137-143.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- Cano Gaviria, Ricardo. *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-Facement”. *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia University Press, 1984. 67-82.
- . “The Rhetoric of Temporality”. *Blindness and Insight* (2da. ed. revisada). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 187-228.

- Derrida, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- _____. "Psyche: Invention of the Other". *Acts of Literature*. Londres: Routledge, 1992. 310-343.
- Donato, Eugenio. "The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*". *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Josué V. Harari, ed. Ithaca: Cornell University Press, 1979. 213-238.
- Flaubert, Gustave. *Correspondance*. 9 vols. París: Conard, 1926-1933.
- García Márquez, Gabriel. "En busca del Silva perdido". José Asunción Silva, *De sobremesa*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1996. 8-27.
- González, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.
- _____. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- _____. "Martí violento: de la crónica al poema en 'Cruje la tierra, rueda hecha pedazos'" (de próxima aparición en *Anthropos*).
- Gubar, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". *Critical Inquiry: Writing and Sexual Difference*, 8 (1981): 243-264.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie en Sämtliche Werke*, 17. Stuttgart: Fr. Frommans Verlag, 1928.
- Himmelfarb, Gertrude. *Darwin and the Darwinian Revolution*. Nueva York: W.W. Norton & Co. 1959.
- Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature*. Londres: Penguin Books, 1987.
- Johnson, Ronald D. "Alkaloids". *The New Grolier Multimedia Encyclopedia*. CD-ROM. Grolier Inc., 1993.
- Kant, Immanuel. *Critique of Aesthetic Judgment*. Oxford: Clarendon Press, 1911.
- Loveluck, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo". *Revista Iberoamericana* 31 (1956): 17-32.
- Martí, José. *Poesía mayor*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Martí: el héroe y su acción revolucionaria*. México: Siglo XXI, 1975.
- Molloy, Sylvia. "La política de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer, comp. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994. 128-138.
- Platón. *Diálogos*. México: Editorial Porrúa, 1978.
- Santos Molano, Enrique. *El corazón del poeta*. Bogotá: Editorial Nuevo Rumbo, 1992.
- Serres, Michel. *La Naissance de la Physique dans le texte de Lucrèce: Fleuves et turbulences*. París: Minuit, 1977.
- _____. *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Caracas: Editorial Ayacucho, 1977.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme". *Critical Inquiry: Writing and Sexual Difference*, 8 (1981): 265-280.