

Máscaras y símbolos: hacia la poética modernista. Divagaciones sobre la escritura y el artista en *De sobremesa* de José Asunción Silva¹

Gloria Díaz Rinks, Universidad de Texas en Austin

El ingenio de Silva no consta solamente de su esfuerzo por pulir la palabra, ni del simbolismo de su obra, ni de la magia del ritmo o musicalidad de su poesía, ni de la búsqueda de un lenguaje apropiado para la expresión estética. En la lectura activa de la obra silvana es evidente que el autor se proponía ir más allá de la estética y de la técnica al introducir las últimas novedades literarias y artísticas en el Nuevo Mundo, efectuando una innovación en la forma de escribir en las letras hispanas. En Silva el arte de la escritura y el lugar del autor como artista que produce ese arte formaban parte de su preocupación de hombre de letras en el momento finisecular del modernismo universal.

En cuanto a la contribución de *De sobremesa* (ed. 1925) a la prosa modernista y al desarrollo posterior de la novela en Hispanoamérica, propongo que se lea la novela como obra que trata del arte nuevo de la escritura, del proceso de escribir y de la función del artista dentro del movimiento modernista. El estudio de Silva como autor preocupado por la poética es provocador, puesto que todo autor que revoluciona la escritura responde a una necesidad o a una nueva manera de ver el mundo. Ese interés mueve a Silva a "cincelar" versos (Silva 114).² Es decir, el poeta se preocupa por crear la expresión más apropiada para representar su cosmovisión. Ese esfuerzo en Silva conlleva la selección y creación de símbolos y lenguaje apropiados para substanciar la nueva expresión estética. También incluye la búsqueda y el desarrollo de una forma episódica de expresión fragmentada que refleja la actitud conflictiva

del artista modernista y que es "parte integrante de la revelación acerca de la condición humana y universal que Silva presenta al lector" (Villanueva-Collado, "J. A. Silva" 53). El propósito de este estudio es explicar la función de la fragmentación con relación a la escritura y dilucidar las teorías de la escritura en el texto hermético de la novela.

La forma y el contenido de *De sobremesa* están fundamentados en el criterio de la fragmentación, que se lleva a cabo mediante la transgresión de los límites del tiempo y del espacio en la narrativa, mediante la escisión del protagonista y sus constantes transformaciones en hombre de la carne y hombre del espíritu, y en los varios desdoblamientos en forma de máscaras o caretas con que se disfraza el artista/narrador/protagonista José Fernández. Éstos son pretextos para las varias búsquedas simbólicas que el individuo emprende en la narración intimista en forma de diario.

La búsqueda más reconocida por la crítica es la búsqueda del ideal espiritual, simbolizado por Helena, que, como explicaré más adelante, es la máscara principal en que se desdobra el artista. La estructura episódica en forma de diario de vida registra la memoria de la fragmentación y deviene el vehículo del autoanálisis. El diario sirve al autor para localizar el texto en el espacio fragmentado y cerrado del interior del protagonista y para plantarlo en el fondo de la estancia donde se relea la memoria escrita durante la conversación de sobremesa que enmarca la acción del intelectual.³ La relectura del diario facilita la búsqueda de la regeneración del artista, proceso que se conforma a la

búsqueda arquetípica del alma del individuo en la literatura. El diario de vida es la forma más apropiada para el psíquicamente fragmentado Fernández que busca la armonía con el universo por medio de la unión con su alma, simbolizada por Helena, y para la representación alegórica del proceso a la manera modernista.⁴ Esa búsqueda conlleva un autoanálisis donde se evidencia una tensión entre los motivos profanos y espirituales en el artista en su duelo frente al arte y su medio ambiente (Villanueva-Collado, "J. A. Silva" 52).

De sobremesa también se ha categorizado como obra que privilegia el discurso estético europeo de la decadencia y degeneración. Esa relación de la novela con las corrientes prevaletientes literarias la colocan dentro del movimiento de libertad e innovación en las letras del modernismo universal. Como señala la crítica reciente, Silva utiliza la decadencia para fundar nuevas formas en las letras hispanoamericanas, rompe con la relación tradicional entre ética y estética y da cabida al arte decadente o inmoral para representar la pugna del individuo frente a las fuerzas del bien y del mal, el conflicto entre el interior del artista y el exterior, y el enigma del deseo de conciliar el arte y la vida. De manera que la decadencia es un elemento estilístico intencional que provee el desplazamiento necesario para escribir desde el margen (Villanueva-Collado, "J. A. Silva" 50).

Asimismo, *De sobremesa* participa de la estética decadente que privilegia el arte en las letras, para formar "parte de un sistema más amplio de alusiones a las artes plásticas y a las artesanías, a través del cual se trasluce una valoración positiva de lo artificioso" (González 89). También por el hecho de que:

las alusiones a la plástica en la escritura decadentista son gestos autorreferenciales, que subrayan el carácter artificial de esa misma escritura. En los textos decadentes la escritura se presenta, con

inusitada honradez, como algo eminentemente fabricado. (González 90)

La influencia del arte moderno permite la fragmentación y el enmascaramiento del personaje para representar el arduo proceso de creación, en una forma experimental que intenta reflejar la autorreflexión del individuo. La novela está imbuída de un expresionismo que transmite la crisis interna del artista, su oscilación entre el sueño y la acción. Por ejemplo, Fernández anhela el encuentro con Helena y está obseso por su retrato; esa imagen es la máscara pictórica espiritual y la careta especular del alma del artista mediante la cual trata de resolver sus conflictos anímicos e intelectuales.⁵ Asimismo, las alusiones a la plástica y el juego con los marcos y las máscaras son los instrumentos metafórico-simbólicos mediante los cuales Silva cuestiona el arte y su valorización (González 90).

Los excesos y la descoordinación de Fernández le impiden la entrada a la senda del proceso heroico de regeneración para conseguir el ideal espiritual. De ese modo el narrador/protagonista se transforma en un antihéroe—un inválido moral carente de fe. Sin embargo, el antihéroe se lanza a la exploración de su interioridad por medio de la escritura del diario. Aunque la búsqueda resulta en un fracaso (recordemos que Fernández sólo logra poseer la huella de Helena—una copia del retrato original de la madre de ella—y no logra crear la poesía que anhela), el intento introspectivo de Fernández de querer regenerarse desde las ruinas es patente y representa un deseo de encaminarse en la senda del heroísmo. Esto es un gesto válido puesto que implica una voluntad de acción para enfrentarse a sí mismo con el fin de justificar su existencia (Villanueva-Collado, "J. A. Silva" 54). El fracaso de Fernández no es total si se valoriza su esfuerzo como una exploración desde la cual el protagonista descubre nuevas rutas para el artista y el proceso de la escritura.

El artista, para abrir esas nuevas rutas, debe mantener una visión de la vida que, según Gicovate,

comprende . . . lo esencial de un mundo de sombras de las que se sale y a las que se vuelve. . . Esta salida momentánea lo lleva a presenciar, gozar, sufrir el hecho fugitivo de una luz pasajera, momento furtivo, íntimo, último. En esta vida de sombras es el amor, el beso, entonces, lo único valioso. (121)

Fernández rechaza las sombras de atraso de su "pueblo niño" (146) donde aun el amor es una carencia y emprende el viaje al más allá, a Europa, en busca de la luz del progreso y de la ilustración. Allá se provee de la luz de los clásicos, de los ilustrados, de los románticos como Poe, Bécquer, Wagner, de los decadentes como Baudelaire, Verlaine, Huysmans, María Bashkirtseff. Con la luz obtenida en el exterior, Fernández sueña con "[levantar] al pueblo a una altura intelectual y moral superior" (145); quiere establecer una fórmula política basada en la dictadura que pueda desarrollar el país.⁶ Sólo entonces, dice, podrá escribir "singulares estrofas . . . [que] harán soñar abundantemente a los poetas venideros" (147). Este plan demuestra los anhelos del intelectual modernista preocupado por su identidad e inquietado por la fundación de una tradición artística y un sentido de nacionalismo, con una perspectiva estética, cultural, y política (González 27-31).

El artista, para escribir versos fundacionales, necesita adquirir la luz del progreso espiritual; por amor de ese deseo es que Fernández busca la luz en la imagen de Helena. El encuentro con "Ella" es paralelo al encuentro con el ideal intelectual y material que Fernández persigue para su país. El hecho de que el artista actúe en extremos, que oscile entre la decadencia y la moralidad, que busque el ideal espiritual e intelectual hasta la anormalidad, y que esté obseso en perseguir una imagen iconográfica que

represente su ideal no tiene relación con la sugerencia de la crítica sobre la posible degeneración de Silva. Ese argumento es equívoco, basado en la equiparación del personaje con el autor, tendencia que ha movido a la crítica a catalogar la novela *De sobremesa* como deficiente.⁷

Lo relevante de la decadencia y la degeneración es que el artista Fernández se tiene que objetivar dentro de ese espacio cuestionable, tiene que fragmentarse en la locura y el erotismo excesivo y asumir varias máscaras para intentar salvarse de la perdición. Fernández es consciente de que el arte se puede crear desde el espacio contestatario de la decadencia; dice, por ejemplo: "Tórnase el arte en medio de la propaganda antisocial" (208). Basta establecer los nexos con la abuela del artista y especialmente con Helena para la salvación. Estas dos imágenes femeninas están directamente vinculadas por símbolos de pureza (los objetos blancos) como Fernández señala: "Duermo bajo las miradas de la santa de las guedejas de plata [la abuela] y de la figura que lleva en las manos el manojo de lirios blancos [Helena]" (238). Y antes reitera: "necesito verla [a Helena] para vivir" (160); canta a Helena con los mismos "versos . . . en que el Dante habla de Beatriz" (161); y es consciente de la mediación de Helena para la redención: "¡. . . si supiera cómo encontrarla, cuán feliz sería al sentirme regenerado por ella!" (163).

De sobremesa representa la evolución en espiral del artista Fernández, proceso que se estructura en forma tripartita, del acá al allá y de vuelta al acá, y que forma parte del proyecto de Silva de conformar su poesía al "fondo colombiano insobornable" que Gicovate encuentra constante en la evolución de la obra silvana (109). Sin embargo, el apego a lo esencial del origen en *De sobremesa* no significa una valorización completamente positiva de la tierra hispanoamericana. Esa tierra y su pueblo pueden emitir sombra y luz, pueden corromper, como cuando Fernández quiere

“fundar una tiranía” (142) porque se encuentra atrapado en el atraso material e intelectual de su país. Otras veces la relación con el origen tiene rasgos positivos, como ilustran sus relaciones con la abuela y su compatriota Consuelo. La relación con Consuelo establece un puente simbólico hacia la relativa inocencia de la tierra y la cultura hispanoamericanas. Esa relación implica (como indica el nombre de Consuelo) un descanso en la fatigada lucha de Fernández; Consuelo es un nexo con lo prístino que no está contaminado con la decadencia europea porque ella no lee, pero ella no es necesariamente incorrupta—hay que recordar que la relación entre Fernández y Consuelo es adúltera.

Las mujeres para Fernández son objeto de culto; por ejemplo, en su trato de las “horizontales” (227) Fernández mantiene una atracción mórbida por la mujer como objeto de satisfacción sexual. Sin embargo, este fetichismo se traspasa de lo profano a lo sagrado, al culto de la mujer idealizada e idolatrada, a la contemplación de la imagen pura de Elena. En su simbolismo, esta mujer bella y sin vida se convierte en objeto de religión del poeta: Elena es una mujer

entrevista en la realidad y conocida a través de un cuadro prerrafaelita . . . que, junto con la evocación de María Bashkirtseff, se incorporará a sus sueños y será el modelo ideal de las sombras y fantasmas de bellezas muertas que inspirarán su poesía. (Gicovate 110)

Este sentimentalismo o sensualismo por la mujer bella sin vida como fuente de inspiración para el ideal amoroso, espiritual o poético es un *topos* de larga tradición clásica, como indican los mitos de Apolo y Dafne, Orfeo y Eurídice. En el arte y la literatura, estos mitos y sus variantes sirven para representar imágenes estéticas y alegorías de la creación poética.⁸ Conviene evocar la Égloga III de Garcilaso donde la imagen de la bella mujer sin vida, Eurídice, Dafne, o

Elisa, constituye la esencia de la creación poética, así como el ejemplo magistral de Don Quijote, cuyo ideal es la imagen alegórica de Dulcinea. En sus variantes, este *topos* ha sido ampliamente utilizado en la historia de la literatura; fue usado por los románticos como D’Annunzio, Barrés y Poe, e, indudablemente, por los decadentes. No es extraño entonces que Silva, un lector ávido, se haya inspirado en el mismo *topos* para la búsqueda de Fernández. A esa fuente de inspiración se suma la influencia de Bécquer y otros interesados en el ocultismo en el desarrollo silvano de una mentalidad atraída por el misterio del otro mundo y la religión.⁹

En el proceso de búsqueda, el artista necesita *des-membrarse*, o sea, transformarse en objeto(s) para poder observarse. La observación se lleva a cabo por medio de la autorreflexión (que se efectúa en la escritura del diario) y la relectura y discusión de las ruinas de la memoria (que ocurren en la sobremesa). En este proceso el artista recoge sus fragmentos e intenta *re-membrarse* en un sujeto coherente. En el proceso, Fernández se desdobra en un YO-ESPECTADOR, un artista obseso por la representación artística de sí mismo. Su doble es el YO-ARTISTA (que incluye el YO-ARTE puesto que el arte y el artista se conciben como una unidad) que estriba en la máscara o retrato de Helena, que es la máscara o careta de su alma, el objeto de su deseo. La relación de los YOS es especular—cada uno se refleja en el otro. Aunque Helena es una ficción y no posee el habla, su imagen está plena de un símbolo del lenguaje que ella produce profusamente—los lirios, como indica la frase que la caracteriza: “Manibus date lilia plenis” (198). Esas flores blancas que emanan de la imagen virginal de Helena simbolizan la poesía pura. En cuanto el artista recupere su alma (Helena), podrá apropiarse de la forma que persigue para su arte: “Soñaba antes y sueño todavía a veces en adueñarme de la forma, en forjar estrofas que sugieran

mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mi [sic] mismo y que quizá valdría la pena de decirlas, pero no puedo consagrarme a eso" (113).¹⁰ Fernández es consciente de que necesita su propia esencia, su alma, para crear: "Uno no hace versos, los versos se hacen dentro de uno y salen" (112-13). Su problema es cómo recobrar el alma, cómo alcanzar la unión del sujeto con el objeto, la conciliación de la realidad con la ficción. El problema se complica con la limitación del lenguaje y con la liminaridad del personaje; el mismo Fernández reconoce que es algo difícil de lograr—hay que consagrarse a eso.

Otro ángulo del dilema de Fernández es el deseo del artista de lograr el equilibrio entre el simbolismo y el lenguaje puro y preciso para la expresión estética. Fernández explica que no quiere escribir porque no lo entenderían: "no quiero *decir* sino sugerir y para que la gestión se produzca es preciso que el lector sea un artista" (117). El comentario es una crítica a las formas vigentes de escritura que mantienen a los lectores pasivos y carentes de imaginación. El arte nuevo modernista necesita lectores activos, aptos para la interpretación de perspectivas ambiguas. Pero el acercamiento que Fernández persigue es exclusionario—aun él mismo reconoce que el público no está preparado para interpretar la expresión cuajada de simbolismos.

En la prosa de *De sobremesa* y en el discurso del narrador/ protagonista, Silva formula una poética que se puede resumir así:¹¹ Primero, y no necesariamente en orden de prioridad, Silva establece en la prosa artística y ecléctica de la novela que el arte nuevo de novelar ha de ser enciclopédico, libresco, de museo o biblioteca, pero también lírico (Phillips 760). La prosa ha de ser trabajada y ha de incluir la poesía (Moreno Durán 50-64). Ejemplos de momentos líricos en la novela se dan, por ejemplo, en el registro en Londres del 20 de noviembre (175-81), que inscribe el coloquio sobre la degeneración biológica de

Fernández por su herencia genética de "dos seres de opuestos orígenes" (176); el mismo coloquio ofrece un elogio irónico de la locura: "¡Soy tuya, eres mío, soy la locura! . . . ¿Loco? . . . ¿y por qué no? Así murió Baudelaire" (179). Un segundo ejemplo de prosa lírica se encuentra en el registro del 17 de enero, que transcribe la salida nocturna de Fernández en París el 31 de diciembre y el colapso del artista ante el reloj que toca las doce, la hora fatal de la muerte de Helena (188-98). Un tercer ejemplo de alta tensión poética es el registro del 19 de abril, que relata la visita a la joyería de Bassot y que describe con preciosismo las suntuosas piedras y las sensaciones que las joyas y el encuentro con la americana Nelly despiertan en su ser (213-16).

Segundo, Silva introduce la preceptiva poética de alcanzar la máxima expresión estética por medio de la imitación, transformación y superación del arte magistral. La estrategia silvana consiste en pulir el verso en la manera de los grandes de la literatura. Ese deseo subconsciente se encuentra en el metatexto de Fernández:

—Versos . . . ni uno solo . . . ; pensé escribir un poema que tal vez habría sido superior a los otros; no lo comencé, probablemente no lo comenzaré nunca. . . . no volveré a escribir un solo verso. . . . Yo no soy poeta. . . . ¡Poeta yo! Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley. . . . (112)

Tercero, el poeta establece que la creación estética ha de ser basado en el arte. Silva no sólo alude al arte por el arte sino a la capacidad del arte de simbolizar, de metaforizar la experiencia vital y los ideales del ser humano. Silva alude a la necesidad de substanciar o actualizar la interioridad del artista y prescribe la apropiación de las técnicas del arte moderno para la escritura. En referencia a la preceptiva horaciana de *ut pictura poesis*, el artista ha de pulir sus versos

con un lenguaje visual de elevado simbolismo y perspectivismo. La preceptiva también implica la "espectación" o contemplación del espectáculo del arte para lograr el circuito de recepción necesario para comprender su simbolismo. En particular, Silva enfoca en la contemplación del arte puro ejemplificado en la pintura prerrafaelita al estilo de los frescos de vírgenes y ángeles del Fra Angelico del siglo XV florentino, que es el estilo de los retratos de Helena y de la abuela.¹²

La substanciación o actualización de la interioridad del poeta se ha de llevar a cabo en varios planos. Además del autoanálisis, la novela intenta la reconstrucción arqueológica del pasado por medio de la rememoración de los estados anímicos y de las experiencias del artista que habían ocurrido ocho años antes de la conversación de sobremesa. La misma preceptiva se manifiesta por medio de simbolismos y el logro de formas perfectas. Para ilustrar, Fernández valoriza sus "Poemas de la carne" como:

una tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rosseti, Verlaine y Swinburne[?] . . . No, Dios mío, yo no soy poeta. . . . (113)

Los términos "Poemas Paganos," "Poemas de la carne" y "Cantos del más allá" (113) simbolizan la ruptura con la ética del arte moral y representan la introducción en la estética hispanoamericana del simbolismo y la decadencia (lo profano, lo amoral, el misterio, los símbolos alquímicos y las doctrinas esotéricas) como telones de fondo para la construcción del arte modernista. Esas tendencias se originan en Europa; Fernández se contamina de esas tendencias, pero el hecho de seguir esas tendencias le permite crear el arte. Cuando se releen sus experiencias durante la sobremesa, Fernández ya está plantado en el acá del Nuevo Mundo, en su lugar de origen, que se ha identificado

con Colombia. Entonces, la contaminación de la decadencia es menos (ya hay un distanciamiento en el tiempo y en el espacio) y el poeta puede abstraer y valorizar las influencias fructíferas que emanan de esas corrientes. Es interesante notar que en París, Fernández incurre en excesos carnales. Más tarde, sin embargo, Fernández repudia esos abusos, actitud que simboliza el odio inmenso que siente por sus excesos y por la cultura del más allá.

Una cuarta teoría se relaciona con la representación y la función de los amigos que participan en la conversación de sobremesa. Los amigos Rovira, Sáenz, Cordovez y Pérez son intelectuales que se mueven en el mismo círculo de Fernández. Ellos representan refracciones del intelectual modernista fragmentado por el duelo entre las fuerzas del interior y el exterior. Por tanto, ellos constituyen cuatro máscaras o disfraces que el artista viste para representar los varios matices de su ser y de su conciencia.

La conversación que se lleva a cabo en el interior de la estancia durante la sobremesa establece una relación dialógica entre las múltiples voces de las máscaras del artista que dialogan entre sí. Esa relación se puede explicar de una manera en que Bakhtin usa el concepto de voz en la relación dialógica, que consta de la noción de que una voz puede ser considerada como una invasión de otra voz, o que una voz puede oírse dentro de otra voz.¹³ En tanto que la sobremesa se desarrolla en un salón interior de la casa del artista, la conversación es análoga al coloquio que ocurre en el interior del cuerpo del artista; para esta interpretación es preciso tomar en cuenta el antiguo *topos* de la relación del cuerpo como casa. La conversación de sobremesa deviene entonces un dialogismo interno mediante el cual Fernández habla consigo mismo y con las varias voces de las máscaras que representan sus diversas formas de ser. La conversación es un pretexto para sacar a colación los argumentos y razonamientos conflictivos

del artista con el propósito de recuperar la fe en el arte y en sí mismo por esa mediación. En esta interpretación de la novela, la estructura dialógica de *De sobremesa* y la consecuencia de esa estructura son experimentos, en tanto que las voces de las varias máscaras del artista se yuxtaponen y producen un efecto de modificación con respecto a la caracterización del artista. Dado que la novela representa un proceso de mediación, ni el autor, ni el protagonista Fernández, ni el lector, pueden saber con exactitud quién y cómo es el verdadero artista ni cuál es su papel en la cultura y sociedad. La novela tiene un fin abierto y puesto que representa un proceso de autorreflexión, la situación del artista no se puede definir porque está en evolución.¹⁴

Una quinta teoría silvana es el uso de la locura o la metáfora de la degeneración no como una vía de evasión sino de confrontación. Con el discurso de la enfermedad y la medicina Silva participa en la corriente innovadora del discurso del análisis psicológico que en el momento finisecular abría nuevos derroteros en la literatura universal.

Resumiendo la experiencia de Fernández, la oportunidad de evasión se presenta en que el artista tiene a su disposición varias vías simbólicas para evadir la decadencia y degeneración: la unión con Helena y el nexos con el momento primigenio y la tierra natal por medio de la mediación de la abuela y de Consuelo. Sin embargo, Fernández sale al allá europeo y regresa al acá hispanoamericano y se mantiene contaminado, sin poder trascender el arte ni consumarse como artista. El retorno de Fernández a la tierra natal significa la revalorización de su origen. Es más, el hecho de que Fernández construya la Villa Helena en el suelo colombiano indica la posibilidad de poder importar y establecer la luz intelectual europea apropiada y depurada para el suelo americano. Cuando la civilización en Europa se torna barbarie,

existe la posibilidad de que la barbarie (Colombia) se civilice y provea la redención anhelada por el poeta. De ahí el proceso de autorreflexión aunque no se llegue a alcanzar lo anhelado.

Al final de la novela cuando se da cuenta de que Helena había muerto, Fernández rechaza la muerte del simbolismo de su imagen: "¿Muerta tú, Helena? . . . No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad" (242). La búsqueda de la unión con su alma es necesaria para el avance del artista; el proceso continúa aunque implique fracasos relativos.

En este estudio he elaborado acerca de la función de la fragmentación y las divagaciones sobre la escritura y el artista en *De sobremesa*. He examinado algunas teorías de la escritura contenidas en el texto que no se han estudiado a fondo. Mi lectura se acerca a la interpretación de González y se desvía de la interpretación de Gicovate y del estudio de Orjuela,¹⁵ entre otros, porque argumentan que Silva no se adscribe a ninguna teoría poética determinada, o que Silva maneja algunas de las teorías contemporáneas más afines, sin examinar lo positivo de la actitud de Silva de seguir "la tendencia más novedosa y revolucionaria, . . . representada por los escritores de la decadencia" (Orjuela 19).

Algunas de las teorías que he identificado en la poética de Silva contenidas en el texto de *De sobremesa* son: primero, el arte nuevo ha de ser erudito y escrito con "prosa artística," que, en la conocida frase de Martí, significa una prosa elaborada a nivel de poesía. Segundo, el arte nuevo debe aspirar a la trascendencia ya que el objetivo es el arte puro. Silva reconoce que el arte no se hace en el aislamiento, sino que el artista es un producto de su medio ambiente y participa de una cultura viva impregnada de intertextualidades; lo importante es aportar algo nuevo, de forma innovadora. Tercero,

el escritor ha de crear en base al arte y la ciencia, debe apropiarse las técnicas ajenas, modificar el lenguaje y llevar la expresión estética a nuevos horizontes. Cuarto, el autor ha de innovar el estilo e introducir en la literatura nuevas estructuras de representación y nuevas formas de expresión, como la relación dialógica con que Silva experimenta en la estructura de la *sobremesa*. Finalmente, Silva prescribe el uso del discurso de la ciencia y la enfermedad para abrir nuevos ángulos de exposición y para participar en las corrientes innovadoras del discurso general.

En el ensayo he señalado cómo Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, actualiza sus sentimientos íntimos, exterioriza su mundo interno, y se desdobra en un YO-ESPECTADOR que observa su obra y en un YO-ARTISTA, representado por la imagen alegórica de Helena, que simboliza el alma misma del artista. En el fondo y la forma de la novela se representa al artista en el proceso de cuestionar y valorizarse a sí mismo como intelectual y de divagar sobre el arte y la creación artística. *De sobremesa* dramatiza el proceso del intelectual en su afán de regenerarse de manera consciente mediante la búsqueda de su identidad. Silva logra una innovación en el estilo y el lenguaje para tratar de captar el momento ilusorio de apoteosis que el artista persigue. Finalmente, en el complejo texto de *De sobremesa*, José Asunción Silva ejemplifica la angustia del escritor modernista en su anhelo de buscar la esencia de su ser en el arte.

² Cito el texto de *De sobremesa* de la *Obra completa*; véase Silva.

³ Véase González 87. Véase también el estudio de Picón Garfield para una explicación de la función del diario.

⁴ Véase el Capítulo III de la obra de González para una elaboración de la alegoría en la novela.

⁵ Véase el estudio de Picón Garfield para una elaboración de la mujer prerrafaelita. También véase González 96-101 para el estudio de la pintura prerrafaelita y su función en la novela.

⁶ En el registro del 10 de julio Fernández elabora el plan utópico de desarrollo del país; véase 141-48.

⁷ Véase Villanueva-Collado, "Gender Ideology," que propone la revisión de la crítica de género ideológico, que ha perjudicado a autores como Silva y su obra.

⁸ Véanse Ovid y el estudio de Barnard.

⁹ Véase el estudio de Gicovate para las influencias literarias en el autor.

¹⁰ Nótese la afinidad de Silva con el Darío de "Yo persigo una forma. . .," poema final de *Prosas profanas y otros poemas* (1896), en *Poesía* 94. La poesía de Darío también se forja desde un espacio contestatario y decadente que tiene a la base la identificación del arte con el autor: "Mi literatura es mía en mí" (Darío 36), dice el poeta centroamericano en las "Palabras liminares" a las *Prosas profanas*; véase *Poesía* 35-37.

¹¹ Véase González 16-52 para las características de la prosa artística modernista. También véanse Villanueva-Collado "J. A. Silva," y el estudio de Phillips, entre otros.

¹² Véase la Nota 5.

¹³ Véase la idea del discurso en voz doble en Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Véase también *The Dialogic Imagination*.

¹⁴ Las ideas que aquí expongo están inspiradas en el estudio de Weldt-Basson sobre *Yo el supremo* de Roa Bastos. Véase esta obra para una excelente elaboración de la perspectiva dialógica con la cual creo que Silva experimenta en *De sobremesa*.

¹⁵ Véase Orjuela 19.

Notas

¹ Agradezco a Rosemary Lodato y Benigno Trigo, de la Universidad de Texas en Austin, y a Víctor Rivas, Patricia Heid y el Consejo Editorial de *Lucero*, su interés y comentario en este ensayo.

Obras Citadas

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barnard, Mary E. *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque*. Durham: Duke UP, 1987.
- Darío, Rubén. *Poesía*. Ed. Pere Gimferrer. Barcelona: Planeta, 1987.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. 6th edition. Madrid: Castalia, 1991.
- Gicovate, Bernardo. "José Asunción Silva y la decadencia europea." *José Asunción Silva, vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 107-23.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Moreno Durán, Rafael Humberto. "La poesía en *De sobremesa*." *Revista Casa Silva* 1 (1988): 50-64.
- Orjuela, Héctor H. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Ovid. *Metamorphoses*. Trans. Rolfe Humphries. Bloomington: Indiana UP, 1955.
- Phillips, Allen W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas." *Revista Hispánica Moderna* 34 (1968): 757-75.
- Picón Garfield, Evelyn. "De sobremesa: José Asunción Silva. El diario íntimo y la mujer prerrafaelita." *Nuevos asedios al modernismo*. Ed. Iván A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987. 262-81.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Ed. Eduardo Camacho Guizado y Gustavo Mejía. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Villanueva-Collado, Alfredo. "Gender Ideology and Spanish American Critical Practice: José Asunción Silva's Case." *Translating Latin America: Culture as Text*. Ed. William Luis and Julio Rodríguez-Luis. Binghamton: SUNY Center for Research in Translation, 1991. 113-25.
- . "José Asunción Silva y la idea de la modernidad: *De sobremesa*." *INTI* 20 (1984): 47-56.
- Weltd-Basson, Helene Carol. *Augusto Roa Bastos's I The Supreme: A Dialogic Perspective*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1993.