

**JOSÉ FERNÁNDEZ Y ANDRADE COLECCIONISTA**

**Una lectura de la novela “De sobremesa” de José Asunción Silva**

**Monografía para optar al título de Magíster en Literatura y Cultura**

**Tutor: Camilo Hoyos Gómez**

**Por: Lucero Rodríguez Camacho**

**Instituto Caro y Cuervo**

**Seminario Andrés Bello**

**Maestría en Literatura y Cultura**

**2015**

Nota de aceptación

---

---

---

---

Firma presidente Jurado

---

Firma Jurado

---

Firma Jurado

---

Firma Jurado

---

Bogotá, 11 de marzo de 2016

*A Juan Martín*

## **Agradecimientos**

Esta monografía es el resultado de la interacción que permitió el Instituto Caro y Cuervo a través del seminario Andrés Bello y la confianza que expresó en nosotros sus estudiantes. Gracias a los maestros con quienes tuve el gusto de compartir y aprender sus valiosos conocimientos, ideas, interrogantes y lecturas; igualmente, agradezco a mis compañeros por sus aportes. A Dios. Y por supuesto, a mi hijo y a mi familia por su paciencia y amor.

## CARTA DE AUTORIZACIÓN DE LOS AUTORES PARA LA CONSULTA Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO

Bogotá, D.C., Fecha 5 de abril de 2016

Señores  
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI  
Cuidad

Estimados Señores:

Yo (nosotros) Lucero Rodríguez Camacho, identificado(s) con C.C. No. 52818307, autor(es) del trabajo de grado titulado José Fernández y Andrade coleccionista, una lectura de la novela "De sobremesa" de José Asunción Silva\_ presentado en el año de 2016 como requisito para optar el título de Magíster en Literatura y Cultura; autorizo (amos) a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la biblioteca digital Palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el Seminario Andrés Bello y el Instituto Caro Y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usos que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde Internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, "**Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**", los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su (s) autor (es).

Lucero Rodríguez C.  
C.C. 52818307 de Bogotá  
Firma y documento de identidad

\_\_\_\_\_  
Firma y documento de identidad

## DESCRIPCIÓN TRABAJO DE GRADO

### AUTOR O AUTORES

Apellidos	Nombres
Rodríguez Camacho	Lucero

### DIRECTOR (ES)

Apellidos	Nombres
Hoyos Gómez	Camilo

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE: Magíster en Literatura y Cultura

TÍTULO DEL TRABAJO: José Fernández y Andrade coleccionista

SUBTÍTULO DEL TRABAJO: Una lectura de la novela "De sobremesa" de José Asunción Silva.

NOMBRE DEL PROGRAMA ACADÉMICO: Maestría en Literatura y Cultura

CIUDAD: BOGOTÁ AÑO DE PRESENTACIÓN DEL TRABAJO: 2015

NÚMERO DE PÁGINAS: 97

TIPO DE ILUSTRACIONES: Ilustraciones  Mapas  Retratos  Tablas, gráficos y diagramas  Planos  Láminas  Fotografías

MATERIAL ANEXO (Vídeo, audio, multimedia):

Duración del audiovisual: \_\_\_\_\_ Minutos.

Número de casetes de vídeo: \_\_\_\_\_ Formato:  $\frac{3}{4}$   Mini DV  DV Cam  DVC Pro  Vídeo 8

Hi 8  Otro. Cuál? \_\_\_\_\_

Sistema: Americano NTSC  Europeo PAL  SECAM

Número de casetes de audio: \_\_\_\_\_

Número de archivos dentro del CD (En caso de incluirse un CD-ROM diferente al trabajo de grado: \_\_\_\_\_)

PREMIO O DISTINCIÓN (En caso de ser Laureadas o tener una mención especial):  
\_\_\_\_\_

**DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES:** Son los términos que definen los temas que identifican el contenido. *(En caso de duda para designar estos descriptores, se recomienda consultar a la dirección de biblioteca en el correo electrónico [biblioteca@caroycuervo.gov.co](mailto:biblioteca@caroycuervo.gov.co)):*

### ESPAÑOL

Novela colombiana – Siglo XIX – Crítica e interpretación

---

De sobremesa (Novela Colombiana) - Crítica e interpretación

---

Silva, José Asunción, 1865-1896 - Crítica e interpretación

---

Personajes literarios

---

Contexto (Literatura)

---

### INGLES

Colombian fiction -19th century - History and criticism

---

De sobremesa (Colombian fiction) - History and criticism

---

Silva, José Asunción, 1865-1896 - Criticism and interpretation

---

Characters and characteristics in literature

---

Context (Literature)

---

**RESUMEN DEL CONTENIDO** Español (máximo 250 palabras):

---

Lectura crítica de la novela “De sobremesa” de José Asunción Silva (1865-1895). Una propuesta de investigación que analiza la actitud de coleccionista de José Fernández y Andrade para comprender: cómo todos los elementos se conectan en función de plantear un orden alterno y único; una forma de resistencia frente al orden dominante de la mercantilización y el positivismo, incapaz de comprender al artista finisecular.

A lo largo de tres capítulos desarrollo y defiendo la tesis que sostiene que el coleccionismo de Fernández le permitió a Silva exponer su visión del mundo, sus cuestionamientos frente al contexto cultural, económico y político en el que vivía. Además de esto, el coleccionismo también le permitió buscar salidas a la difícil situación del escritor, plantear la necesidad de un lugar digno para el artista, igualmente, la necesidad de nutrir su obra con los recursos que exigía la reproducibilidad técnica de la obra, es decir, la novedad, la actualidad, la ironía, además de la crisis que suponía el ser moderno.

---

**RESUMEN DEL CONTENIDO** Inglés (máximo 250 palabras):

---

A critical reading of the novel "After dinner" written by José Asunción Silva (1865-1895). A proposal research that analyzes the attitude of collector of José Fernández and Andrade to understand: how all the elements are connected according to pose an alternative and unique order; a form of resistance against the dominant order of commodification and positivism, unable to comprehend the finisecular artist.

Throughout three chapters I develop and defend the thesis that collecting Fernández act allowed Silva to expose his worldview, his questions facing the cultural, economic and political context in which he lived. Besides this, collectionism also allowed him to find solutions to the plight of the writer, raise the need for a decent place for the artist, equally, the need to nurture his work with the resources required technical reproducibility of the work such as novelty, now, irony, in addition to the crisis posed by the modern one.

## Tabla de contenido

<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo 1</b>	
<b>José Asunción Silva y el entorno cultural del fin del siglo XIX</b>	8
<i>El fin de la era del patrocinio</i>	8
<i>La entrada a la era de la reproducción técnica del arte</i>	10
<i>Dandy, flaneur, rastaqueros</i>	14
<i>La construcción de la individualidad del personaje</i>	16
<i>El diario de María Bashkirtseff</i>	19
<b>Capítulo 2</b>	
<b>José Fernández y Andrade coleccionista</b>	26
<i>José Fernández y su fascinación</i>	26
<i>Personajes que reúne Fernández en la sobremesa</i>	34
<i>El poeta y el escritor adquieren libros mediante la escritura</i>	36
<i>El yo sensual y el yo intelectual de Fernández</i>	44
<i>La adquisición de un plan político</i>	49
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Fernández y el <i>Diario</i> de María Bashkirseff</b>	59
<i>Fernández y la apropiación de la enfermedad</i>	63
<i>Helena, creación que guía la colección</i>	66
<i>Fin de la lectura, cierre de la colección</i>	81
<b>Conclusiones</b>	86
<b>Bibliografía</b>	91



## Introducción

En este texto me propongo leer la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva a través de la actitud de coleccionista que observo en el personaje José Fernández. Tal actitud la asumo como una expresión de resistencia, que vive el personaje a lo largo de la novela, al seleccionar y apropiarse de vivencias y elementos de manera única; y así oponerse al orden dominante, que ve representado en la mercantilización y el positivismo. José Fernández no quiere someterse al orden que le impone la época y al mismo tiempo como artista se siente excluido por tal orden.

En otras palabras, veo el coleccionismo como la expresión de una postura del autor frente a la decepción de los ideales románticos que para el fin de siglo habían perdido su sentido. Fernández lamenta que los ideales de la independencia, la anhelada libertad, hubiesen fracasado y que el artista no tuviera más cabida en el nuevo sistema económico regenerador. Pero, a la vez, esta situación, es el impulso para experimentar una búsqueda de autonomía artística en la novela.

Así entonces el artista busca exponer un orden particular en el cual su obra sí tenga sentido, aunque sea solo para él mismo y sirva como crítica y espejo de los vicios de la sociedad moderna. Uno de tantos ejemplos de la actitud crítica de Fernández frente a la sociedad moderna lo expresa cuando presenta a María Bashkirtseff y se identifica con la necesidad de crear una obra que no esté viciada por “*la canallería moderna*” (Silva, O. C. 125) La expresión denota el desprecio por las bajezas que conlleva la vida moderna, el desprecio por la concepción de la vida valorada solo por el oro, el desprecio por la clasificación de las personas por su utilidad, la traición al artista, la condena del poeta.

Aunque el tema del artista en la novela ya había sido tratado por el romanticismo y por el decadentismo, por el tratamiento crítico que José Asunción Silva le da, constituye una obra original

que permanece en el canon latinoamericano. A pesar de tantos intentos de descalificación aún sigue y seguirá estando vigente; pues sus dolores, denuncias, críticas y reflexiones hoy las seguimos compartiendo muchos investigadores, lectores casuales, poetas, entre otros.

La decepción del autor frente a lo que llegaba a ser el romanticismo y la poesía patriota, en el sentido servil y portador de modelos ejemplares que no aportaban realmente a los ideales de libertad que lo originaron, lo condujo a cuestionarse y retomar la idea inicial de independencia y libertad en el arte, en palabras de Ángel Rama: la búsqueda de la autonomía artística.

En esta línea de comprensión del texto, busco realzar el valor de la novela *De sobremesa* a través de la lectura del coleccionismo en el protagonista porque esto también me permite detectar relaciones que se tejen en su estructura y que aportan una lectura diferente y quizás menos rígida de la obra.

Con este trabajo busco aportar una interpretación de la obra que realce su valor compositivo desde ella misma y no a partir de persistir en clasificar la novela o discutir si se ajusta a una corriente literaria específica. Pues comparto con María Dolores Jaramillo la premisa de que *De sobremesa* es una obra que vive una heterogeneidad formal y estructural que brinda diversas posibilidades de lectura y cuya riqueza y valor se descubre al explorarlas, no al encasillarlas y ajustarlas a la inocente imitación de escuelas europeas como se acostumbraba en los estudios de esta novela. La siguiente cita presenta una imagen amplia de la novela. La considero más cercana a la realidad escritural de la novela y aunque genera un reto mayor por su compleja diversidad, permite recoger de manera más completa la visión del mundo que expresa.

*De sobremesa* es una “novela” moderna en muchos aspectos: trata de integrar una amplia y heterogénea experiencia vivida y leída en una multiplicidad de relatos de diferente índole: pedazos de un diario íntimo, un telegrama, una historia policiaca, experiencias de crítica literaria y revisión de lecturas, textos epistolares, imágenes realistas de la Europa decadentista, un recorrido narrativo

y crítico por la estética finisecular; descripciones, narraciones, diálogos, algunos elementos poéticos; un retrato, un comentario filosófico o artístico, entre otros. (Jaramillo 107)

La investigadora María Dolores Jaramillo en esta cita da en el punto cuando reconoce la convivencia de muchos elementos heterogéneos propios de la vida del personaje, José Fernández, sus lecturas, escritos y su contexto finisecular tanto en Europa como en Sur América. Adicionalmente, esta caracterización de la obra le permite a María Dolores Jaramillo proponer la tesis que sustenta: la escritura de la obra es coherente con su carácter moderno. Sin entrar en polémicas sobre el concepto de lo moderno, rescato cómo esta lectura de la obra, le permite a María Dolores Jaramillo terminar con el cliché de que se trataba de una novela escrita de manera incorrecta, inacabada o fragmentaria o quizás un borrador de una novela que escribiría el autor.

De manera que la autora logra encontrar la conexión que tiene la obra, entre su composición y su carácter moderno. Esto y los estudios de la maestría de Literatura y Cultura me llevaron a enfocar mi lectura en el texto mismo y no en uno de sus aspectos formales, por ejemplo: una de las tantas corrientes literarias a que recurre. Entonces la lectura que planteo intenta ver el coleccionismo como una actitud que le permite al autor expresar esa heterogeneidad que vive y al mismo tiempo es una reacción crítica, una postura frente a todos los cambios que a un ritmo veloz le está imponiendo la sociedad.

Sin embargo, esta visión compleja de la novela es resultado de un proceso que comenzó en la crítica literaria de la novela *De Sobremesa* desde la década de 1970, con los estudios de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot. Quienes empiezan a plantear la necesidad de leer la novela alejándose del enfoque biográfico y clasificador, y sugieren que la lectura debe sustentarse en el texto mismo, de manera que le permita a este hablar sobre el contexto en el que fue escrito. Pues, infortunadamente la crítica solía leer las supuestas carencias de la obra como también, señala uno

de los biógrafos de José Asunción Silva, Ricardo Cano Gaviria: “Nuestros ensayistas no vieron nada, ni una propuesta de nueva lectura, ni un aparato teórico, ni una radiografía de las lecturas de Silva, ni un intento de sacar el silvismo del árido academicismo”. (Cano Gaviria 97) La cita critica la mirada obtusa que tenían los estudiosos de la novela y habla del ámbito conservador y difícil que han tenido obras que se adelantan a sus tiempos y que son incomprendidas.

De manera que en esta propuesta de lectura se realiza en primera instancia una revisión de la novela dentro de su contexto de producción. Es decir, enmarcada en lo que Ángel Rama denomina el fin de la era del patrocinio y el proceso de profesionalización del artista, así como el inicio de la reproducción técnica de la obra de arte, que tienen lugar al final del siglo XIX colombiano y que fueron procesos que posibilitaron la construcción del personaje principal. Luego, analizo el desarrollo de la actitud de *coleccionar* en José Fernández y Andrade. La lectura de dicha actitud de *coleccionismo* la entiendo a partir de la obra misma y el diálogo de esta con planteamientos de otros autores como: Walter Benjamin en su ensayo de 1931 *Desembalo mi biblioteca*.

Adicionalmente, retomo y discuto algunas consideraciones de Cristóbal Pera, quien en su tesis doctoral *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana* (1996); dedica al coleccionismo de José Fernández el capítulo: “El artista hispanoamericano como coleccionista en París: De sobremesa de José Asunción Silva”. Igualmente, sirven como fuente importante los trabajos de Rafael Gutiérrez Girardot sobre la relación entre la novela, el arte europeo y la sociedad burguesa moderna, “De sobremesa: El arte en la sociedad burguesa moderna.” (1983) Otros aportes importantes los he tomado de los artículos de Klaus Meyer-Minnemann “De sobremesa, de José Asunción Silva” y de Aníbal González “Retratos y

autorretratos: El marco de acción del intelectual en De sobremesa”; artículos compilados por Juan Gustavo Cobo Borda en *Leyendo a Silva* (1994).

Así las cosas, podemos partir de la idea del coleccionista según lo presenta Walter Benjamin (1931) quien señala que se trata de un ser que posee una actitud única al seleccionar y adquirir objetos. Y que la reunión de dichos objetos contiene un orden particular, que expresa una posición revolucionaria frente a las imposiciones de una época, al producirse como nuevo orden que manifiesta una oposición frente al orden dominante. En esta medida leer a José Fernández como un personaje coleccionista puede tomarse como la lectura de una postura ética y estética de José Asunción Silva a través de su personaje. Ya que el coleccionismo otorgado al personaje por su creador es una actitud particular de seleccionar y adquirir elementos, que le permite expresar un orden alterno, que se resiste al orden dominante de finales del siglo XIX.

Este planteamiento lo analizaré a lo largo de tres capítulos, así: El primero, José Asunción Silva y el entorno cultural del fin de siglo: presenta las características principales del artista finisecular y conversa con algunos aspectos estudiados por Ángel Rama, Julio Ramos y Walter Benjamin sobre las transformaciones que se dan en el fin de siglo. Para así comprender ¿cómo esas transformaciones finiseculares del XIX posibilitaron que José Asunción Silva escribiera una novela con un protagonista coleccionista, que se mueve entre una maraña de posibilidades y no se identifica con ellas sino con la imagen del rastaqueros suramericano.

El segundo capítulo, habla del personaje José Fernández y su actitud de coleccionista. De cómo esta actitud se traza a partir de las contradicciones que produce el doble origen u origen genealógico ambivalente del personaje. Del mismo modo analizamos la exposición de la colección en la puesta de la sobremesa y el debate entre los discursos que representan los personajes reunidos en la sobremesa. Teniendo en este capítulo la caracterización del personaje y el panorama de la

actualidad que vive. Es decir, el contexto en el que José Fernández expone su colección completa, el presente narrativo, la reunión final del personaje. Entonces pasamos a mirar atrás, hacia su pasado, su *Diario* y las lecturas que provocaron su selección de vivencias y objetos.

Esto es, el tercer capítulo, donde hablo acerca de la apropiación que hace José Fernández del *Diario* de María Bashkirtseff, su identificación con ella, con su deseo de vivir y la imposibilidad de hacerlo; hecho que lo conduce a una búsqueda a través de diferentes vivencias que van componiendo la colección como la creación de Helena, entre otras, presentes en su propio diario de viaje por Europa y concluyen con el fin de la lectura y la reacción de los amigos en la sobremesa.

Esta lectura de la novela a través de la exploración del coleccionismo de José Fernández analiza su estructura, considerando dos puntos fundamentales: lo que sucede en la sobremesa y los eventos relatados por el protagonista, José Fernández y Andrade, en el diario que escribe y lee. Esto con el fin de comprender la conexión de la diversidad de aspectos que logra Silva a través de la actitud del personaje y de la resistencia que manifiesta ante su época. Cabe señalar que aquí no se busca analizar la novela como modelo del coleccionismo latinoamericano dentro de los recursos de la narrativa modernista. Este objetivo lo desarrolla María Mercedes Andrade en el artículo “Una personalidad “proteica y múltiple:” colección, modernidad e identidad en De Sobremesa” (Andrade).

En síntesis, con esta tesis tratamos de examinar el coleccionismo como aspecto característico en la configuración del personaje protagónico, José Fernández y Andrade, y cómo su actitud de coleccionista habla sobre las búsquedas e intereses que lo conducen por Europa y le permiten regresar a su tierra natal. Denotando la particular relación que establece José Fernández con los objetos y vivencias experimentadas durante su viaje; y cómo este proceso aporta a la

concepción del artista hispanoamericano de finales del siglo XIX. Pues el ser coleccionista como se ha dicho conlleva una posición de resistencia.

## Capítulo 1

### **José Asunción Silva y el entorno cultural del fin del siglo XIX**

Este capítulo busca situar a José Asunción Silva en el contexto cultural que le permitió construir una novela que teje sus acciones a partir de la actitud de coleccionista del personaje José Fernández. En tal contexto, destacamos el proceso socioeconómico del fin de la era del patrocinio y el del ingreso a la era de la reproducción técnica de la obra de arte. Ya que son procesos que al estar ligados a la expansión de la mercantilización transforman la concepción económica y cultural del proceso literario. Definen la búsqueda de un espacio y una identidad del artista suramericano. Y le permiten identificarse con el perfil de un rastacueros dentro de los perfiles que modeló la época: el dandy y el flaneur.

También cabe agregar la incidencia del espacio de la tertulia como facilitador e integrador de los procesos mencionados que estaban transformando la forma de producción de la literatura y la visión del mundo del autor.

#### **El fin de la era del patrocinio**

El fin de la era del patrocinio hace referencia al término de la financiación que recibía el artista por parte de personajes adinerados interesados en el arte, del gobierno o incluso la iglesia. Se trata de uno de los factores que Ángel Rama estudió y consideró fundamental en la transformación que vivió el artista finisecular en relación con los del resto del siglo. Ángel Rama (52) asimiló este proceso a partir del que aconteció en Europa a mediados del siglo XIX: el fin del mecenazgo, por cuanto el patrocinador allá era el aristócrata mecenas del artista.

En Colombia y en sur América algunos autores tuvieron patrocinio más tiempo, hasta cerca del fin de siglo, momento en que inicia la queja y la crisis económica del artista, crisis que a su vez lo conduce a conocer y dominar las reglas del mercado para adaptarse a ellas y sobrevivir.



Con el fin de la era del patrocinio, el artista ya no crea a petición de un aristócrata que financie y valore la obra de arte, sino que debe abrirse paso de manera independiente y crear un público que compre sus obras. Ante la necesidad de tener un público, el autor vive un vacío que genera inestabilidad e inseguridad. Silva comienza a desarrollar una autonomía artística, una postura crítica frente a la necesidad de crear un espacio en el sistema de mercado y al mismo tiempo, una necesidad creativa de presentar la crisis y cuestionable posibilidad para el arte en Colombia.<sup>1</sup>

Para Julio Ramos esta nueva situación que vive el artista constituye la emergencia del sujeto literario como campo discursivo que toma distancia, este sujeto es crítico en oposición al poeta patriota o sujeto civil. El sujeto literario puede asumir “La posición profesionalista [...] que reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta legitimidad intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras”. (Ramos 118) De aquí, que más que reducir el problema del sujeto literario a la mercantilización o a la división del trabajo, lo que Ramos resalta de los estudios de Rama es cómo el fenómeno de mercantilización y el sin lugar en que queda el artista, lo impactan, de tal manera que permiten que se constituya como sujeto literario y una autoridad discursiva diferenciada, en tanto no está subordinada a las instituciones y no se encarga de reproducir su discurso moralizante.

De manera que, seguimos la idea de que el fin del patrocinio es un aspecto importante dentro del contexto del autor del siglo XIX y con mayor incidencia en el finisecular como es el caso de Silva, y que vale la pena comprender cómo tal hecho impacta al autor. El autor por un lado

---

<sup>1</sup> Este proceso Ángel Rama lo estudia en el texto “Rubén Darío y el modernismo” de 1985.

resiente el abandono del patrocinador, queda sin lugar en el sistema social y económico, lo que le facilita tener una mirada distante de las instituciones, ser crítico y romper con el servilismo que reproducía el discurso moralizante en el que creía. Por otro lado, es una situación que reta al artista a buscar una autonomía, a repensar su rol en términos prácticos, como un trabajador que necesita sobrevivir, en términos de lograr comunicarse con otros a través de la adaptación a las leyes del mercado y de comprender la racionalización de la ciudad como nuevo espacio y construcción social.

Es decir, Silva como algunos otros escritores finiseculares se encontraba en la encrucijada de entender muy bien y a la vez padecer las exigencias de la expansión del mercantilismo. Con esto Silva en su vida y obra intenta sobrevivir a las leyes de la mercantilización, buscando adaptarse como comerciante y como poeta, y produce una novela protagonizada por un personaje que manifiesta la pugna entre la necesidad de adaptación y la resistencia ante el nuevo orden.

### **La entrada a la era de la reproducción técnica de la obra de arte**

La entrada en la época de la reproducción técnica del arte es el proceso que sigue a la pérdida del patrocinio que padece el artista. Se trata de un proceso que también lleva al escritor a pensar en la necesidad de un público lector y la importancia de desarrollar estrategias innovadoras y atractivas que lo mantuvieran conectado. Tarea difícil en una sociedad conservadora ante la cual Silva prefiere esconder, por ejemplo: el poemario *Gotas Amargas* y mostrarse menos crítico y más adaptado al sistema, hasta saturarse y terminar más adelante con su vida.

La novela *De sobremesa* (1896) porta una mirada aguda y crítica de Silva, expresa una fuerte resistencia al entorno de su ciudad natal. Esto lo consigue al ser impactado por su experiencia como poeta, comerciante, las numerosas lecturas, el manejo de varios idiomas, el viaje por Europa y su estadía en Venezuela; es decir, al tratar de vivir el orden racionalizado de la ciudad,

en términos de Julio Ramos. La gran novela resulta como reacción o impacto de la transformación causada por tal racionalización. Por esto *De sobremesa* presenta la percepción de Silva ante la carencia de un público lector y las reducidas posibilidades del artista suramericano, tanto en Europa como en su propio continente.

Ante esta situación que vive Silva, vale la pena retomar la definición que precisa Edison Neira Palacio de la novela. Porque vincula la novela y su contexto, cuando afirma que se trata de “un cuadro satírico e imitativo del mundo de vida burgués centroeuropeo, del cual [José Asunción Silva] se vale al mismo tiempo para plantear una crítica cultural de la sociedad latinoamericana”. (Neira 1) Esta lectura de Neira reconoce y actualiza la capacidad crítica de Silva, en tanto que, identifica el uso que este hace de las vivencias en Europa como un recurso que cobra significado al referirse a las debilidades de su propia sociedad. Así sucede con la escritura de Silva, su sentido no se reduce a la imitación de elementos europeos, sino que estos se utilizan en función de hablar de su realidad suramericana y de las pretensiones de ser europeos.

En *De sobremesa* Silva ficcionaliza muchos de los elementos que recolecta durante su conocimiento de América y Europa. Fernández no solo reúne en la sobremesa elementos y vivencias traídas de París, sino también los heredados de su familia, y las voces de los amigos que ha seleccionado, entre otros.

En cuanto al coleccionismo, Cristóbal Pera trata someramente el tema de la colección de Fernández. Señala que el personaje parte de una búsqueda de identidad que falla a causa de la entropía finisecular en París. Entonces, Pera dice que Fernández ve la solución en el saqueo del catálogo de París y su traslado al interior que construye en la casa de su tierra natal. Esta tesis despierta interés por su particularidad al abordar el problema del coleccionismo en la novela. Sin embargo, es un análisis que no deja de ser autobiográfico, en cuanto termina fundiendo al autor

con el personaje; al respecto, afirma que el coleccionista es Silva y la conciencia de esto lo llevó a quitarse la vida: “Poco después de reescribir De sobremesa Silva se suicidó. Tal vez era muy consciente de que, solamente tras su desaparición su colección podría comenzar a ser entendida.” (Pera 152 153) El coleccionismo de Silva y las causas de su tragedia son pertinentes en un texto sobre la biografía de Silva y no en uno que estudie su novela.

Pera además desconoce el estudio que Aníbal González desarrolla sobre los marcos en la novela y los aportes de María Dolores Jaramillo en cuanto a la estructura heterogénea de la novela. Es decir, la estructura que da cuenta de las ambigüedades y la crisis que vive el artista. Pera afirma que “[...]puede considerarse De sobremesa como el recinto final de la colección de Silva, texto en cuya propia estructura se puede ver la voluntad de destruir el contexto y cuya ausencia de marco que englobe todas sus experiencias, ya señalado por la crítica, puede verse como una misma cosa.” (Pera 150 subrayó el autor) La idea de destruir el contexto es muy valiosa y da un carácter revolucionario a Silva como coleccionista, pero continúa viendo la obra como una autobiografía, con una estructura fragmentaria; aquí seguimos la idea de que la elaboración de la novela contiene un marco en el que se desarrolla su trama, la cual a su vez contiene otros marcos.

La actitud de coleccionista es dada por Silva al personaje protagónico de su novela, José Fernández. El valor sentimental que este le da a la colección es la exposición de su rechazo por los discursos que niegan el espacio al arte. Fernández al coleccionar crea un orden opuesto al del progreso y positivismo científico, un orden que cuestiona el determinismo que impide la comprensión del arte.

*De sobremesa* escenifica un ambiente de encuentro social y cultural en una casa en algún lugar de Latinoamérica. Señala las posibilidades del artista en una pequeña ciudad americana y evoca una serie de experiencias intelectuales y sensoriales. Sus amigos las definen como vivencias

opuestas e inconvenientes para el éxito de José Fernández, mientras este lee el diario que escribe en su viaje por París, Londres y Suiza.

La novela despliega un cuadro comparativo entre el presente narrativo del protagonista en Suramérica y las experiencias que vivió en Europa; esta comparación se enmarca en la sobremesa donde se revela una pretendida aristocracia americana sin identidad nacional, unida solamente por el hecho de imitar las costumbres europeas. La comparación además posibilita que José Fernández identifique las contradicciones sociales que cierran las opciones al arte moderno y a la libertad de pensar.

Al respecto Edison Neira observa en la descripción de las costumbres que se muestra en la sobremesa, la ironía del protagonista, “José Fernández se burla y se lamenta del mundo hacendado que lucha contra la ciudad burguesa reaccionando contra el arte moderno y el libre pensamiento”. (Neira 2) José Fernández se sirve del espacio de la sobremesa, evocando la tertulia, para presentar los personajes que refieren a sectores tradicionales y se cuestiona su inflexibilidad y su ignorancia frente al proceso de creación.

Silva en la sobremesa sitúa a José Fernández como representación del artista entre el aislamiento rural y religioso que le concede el positivismo y la función decorativa que le deja el burgués, quien es incapaz de comprender el valor de sus obras. Ante tan desesperanzadora situación, el personaje renuncia al “tiquete” de poeta con el que clasificó el orden positivista y con el reto de abrirse paso de otro modo, se autoproclamó escritor de algo heterogéneo, diverso, dispuesto para un público más amplio. Un texto que fue pedido por un amigo como diario, por otro como cuento, por otro como notas de viaje, prosa capaz de satisfacer distintos deseos reunidos.

De manera que el reto para el artista estaba en escribir para un público, crear un mercado para los libros, lo que al mismo tiempo causó la profesionalización del escritor, permitió cierta

autonomía, limitada por la adaptación a las leyes del mercado.

### **Dandy, flaneur o rastaqueros**

José Fernández representa la búsqueda del lugar del artista y su público. Tanto el dandy como el flaneur son lugares o identidades del artista en Europa. Fernández no logra ubicarse en ellos, ni con todo el dinero que posee. Él se construye como un protagonista que se ubica dentro de lo que Neira identifica como simulación de la cultura y aristocracia latinoamericana; es decir, el hecho de fingir una hidalguía de la cual los criollos y descendientes no hacían parte; una pretensión denominada en la misma *De sobremesa* como rastacuerismo; “Su significación más conocida proviene del francés del siglo XIX, época en que se llamaba rastaquouère o rastacouère [literalmente ‘arrastra-cuero’] con el que se asocia al extranjero de origen suramericano que se da la gran vida en París y cuyos medios de fortuna son desconocidos” (Jaramillo Zuluaga 49). José Fernández presenta el rastaquerismo así:

¿Qué me importó el éxito de la fiesta?... Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el rastaquero, que trata de codearse con ellos empujándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la high-life cosmopolita. (Silva 225)

La alusión de Fernández a la mirada que tienen los europeos de él como un rastacueros, se deriva de la actitud crítica e irónica que tiene él mismo frente a su origen americano y el atrasado nivel de desarrollo político, social y cultural de su país. Esta reflexión le permite entender que los europeos no pueden ver en él la actitud del *dandy* o del *flâneur*.

En su estudio sobre Baudelaire, Walter Benjamin muestra cómo el cambio de la arquitectura de París, la construcción de los pasajes, los boulevares y la convivencia con las multitudes propias de la ciudad, constituyen el artista *flâneur*. Personaje observador y paseador,

que convive también con el *dandy*. El cual se identifica con el vagabundeo del inglés adinerado, no necesariamente artista y no precisamente culto. Dos categorías ligadas a las características que asume el artista europeo del siglo XIX frente a la multitud y los espacios que le quedan dentro de la ciudad, que está en constante transformación por su ajuste a las tecnologías y al modelo capitalista.

En ese sentido el poeta se adapta a los modelos, en medio de la inestabilidad que le genera el proceso de modernización, “como no tenía convicción alguna, adoptaba apariencias siempre nuevas. –flâneur-, -apache-, dandy, traperero: otros tantos papeles. Puesto que el héroe moderno no es héroe, sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel del héroe está disponible.” (Benjamin, Iluminaciones II 116). Ahora bien, Fernández está en una situación más compleja en cuanto desde su punto de vista es catalogado por los europeos como un rastacueros, aunque intente pasear por los boulevares de París o pretender el vagabundeo del dandy, estos papeles no le pertenecen. Edison Neira precisa esta situación en relación con el sin lugar del artista latinoamericano, ya que no hay una aceptación de él en Europa, ni un espacio en su patria para reconocerse a sí mismo como artista: “En él operan una refinada *disimulación* del *Alter ego* del escritor junto con la realización simbólica de un deseo colectivo de muchos intelectuales y una superación idealizada de la frustración del artista. Bajo la dominación de los filólogos del Centenario [...] la obra de Silva, [...] tenía escasos interlocutores.” (Neira) [Cursiva del autor]

Esta caracterización del personaje de Fernández como rastacueros coincide también con la necesidad del personaje de recrear un “interior” basado en sus vivencias. Primero en Europa como lo muestra el relato de su diario y luego en Suramérica como se observa en la sobremesa. Al respecto, Cristóbal Pera afirma: “El artista que ha visitado París recrea un interior de la cultura

francesa en su tierra natal y vive a partir de entonces en un compartimiento estanco de la realidad de su país, instalado en la imagen ideal de otra ciudad, de otro continente y otra cultura.” (Pera 125) La necesidad de Fernández de encontrar un espacio, lo conduce a iniciar una colección de objetos que son valiosos para él y que van tomando sentido dentro de su historia personal. Aunque la colección no se reduzca a un deseo de imitar la cultura parisina, pues a pesar de que Fernández viva las contradicciones de su origen, el solo acto de elegir, lleva su sello, su propio valor, y el interior que cree no será una imitación, sino una expresión nueva.

### **La construcción de la individualidad del personaje**

La elaboración de la colección permite reconocer dos de las oposiciones que constantemente vive Fernández. Camilo Hoyos Gómez las presenta en su texto: “Artista e imagen: Fernández y la creación decadentista *De sobremesa* de José Asunción Silva”. Una es la que expresa José Fernández en relación con su genealogía y la otra sobre el temperamento, “[...] la familiar, que representa en Fernández una inmensa dificultad, siendo hijo de padre español y madre colombiana; y en conexión directa con la anterior, el nombre que el mismo Fernández le dará a su escisión temperamental: el *yo sensual* y el *yo intelectual* que, en muchos aspectos, logra sintetizar todas las dicotomías, escisiones y binarios anteriores.” (Hoyos 43) Estas tendencias opuestas del temperamento de Fernández marcan la construcción de su individualidad, ya que son los impulsos vitales que lo conducen hacia diversas vivencias y reflexiones que constituyen una visión del mundo que lo lleva a la resistencia que encierra su colección.

José Asunción Silva logra proyectar un personaje que reúne una colección conducida a partir de la ruptura interior que vive, de acuerdo con su *yo sensual* y su *yo intelectual*. Desde esos dos pilares recrea los espacios que brindaría París al artista y evidencia que en su país no hay cabida para el artista que camina, observa y se expresa libremente. El espacio del escritor se reduce



a la brevedad que decida concederle alguna revista y a las tertulias literarias.

Al respecto del lugar de Fernández y la importancia de recurrir a las tertulias, Neira señala: “Silva presenta a Fernández semiaislado en un ambiente de élite sabanero, luego deja de narrar y le da autonomía al integrarlo a la charla que tiene lugar en la reunión, la cual es un prolegómeno en el que José Fernández se legitima intelectual y psicológicamente y, de ahí, se pasa a la escenificación de fondo, es decir, a la historia del personaje contenida en el diario.” (Neira 3) Esto habla de la importancia de la charla, la reunión, la tertulia como espacio de legitimación para el artista suramericano.

Las particularidades que enfrenta José Fernández en su rol de intelectual y comerciante suramericano de finales del siglo XIX coinciden con algunas de las que señala Walter Benjamin en su texto “La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica”. Por ejemplo: Walter Benjamin al estudiar la poesía y el capital en el París del siglo XIX, destaca el impacto de los medios de publicación de literatura como los folletines y los periódicos; “El oficio literario de cada día se había movido a lo largo de ciento cincuenta años alrededor de las revistas. Comenzaron a cambiar las cosas hacia el final del primer tercio del siglo. En los folletines de los periódicos la *belle littérature* obtuvo un mercado.” (Benjamin 39) Esto para Silva implicaba la necesidad de un público y la incursión en los nuevos canales de difusión de la literatura.

Igualmente, Benjamin señala el espacio de lectura que representaban los cafés para los lectores que no poseían el dinero para suscribirse al periódico, “[...] quedaba referido a los cafés en los que con frecuencia muchos hacían cola para leer un ejemplar.” (Benjamin 39) Estas actividades de difusión del oficio literario reflejan la conformación de un mercado literario constituido por lectores en Europa. Proceso que en Colombia apenas iniciaba y estaba sujeto a la hegemonía de los discursos políticos, los gobernantes eran también los poetas. Ahora bien, para

mantener y ampliar dicho mercado fue necesario desarrollar estrategias como las que señala Benjamin que produjo el periódico *La Presse* que innovó con “[...] la rebaja del precio de la suscripción a cuarenta francos, los anuncios y la novela por entregas. Al mismo tiempo la información breve, abrupta, empezaba a hacerle competencia al informe sosegado.” (Benjamin 39)

En *De sobremesa* Silva utiliza estrategias que tratan de abrir las posibilidades genéricas a un público lector conectado con los espacios culturales europeos; una de estas estrategias es la introducción del personaje de María Bashkirtseff, que además de ser un símbolo para su personaje José Fernández, es también un elemento llamativo e impactante por su actualidad, características artísticas y vitales, que motiva y encuadra también la colección del protagonista.

*París, 3 de Junio de 189...* es la fecha y ubicación con que el poeta José Fernández y Andrade, en la sala de su lujosa casa, en una sobremesa de sábado en la noche, da inicio a la lectura de su diario, a petición de sus amigos. Un libro que presenta la estructura de un diario leído, contado e interpretado por el mismo José Fernández y cuyas dos primeras fechas escritas en París, están dedicadas a la imagen admirada de la pintora rusa María Bashkirtseff: “Cierro los ojos y me la forjo así, de acuerdo con las páginas del *Diario*: [...] Ella en el cuarto silencioso donde la rodean sus libros predilectos, Spinoza, Fichte [...]” (Silva 121), a partir de la lectura del diario de Bashkirtseff, José Fernández inicia una crítica al positivismo científico y su clasificación determinista de los artistas europeos, citando explícitamente, al filósofo y sociólogo Max Nordau (Budapest, 1849-1923) y uno de sus textos, *Degeneración* (1893) y al ideólogo francés M. Barrés.

Estos personajes del libro hacen referencia a personajes de carne y hueso. María Bashkirtseff (pintora y escritora rusa, 1860-1884), una artista, cuya biografía era además de impactante, popular en el medio intelectual europeo y latinoamericano. Alfredo Villanueva

Collado (2004) habla acerca de la creación de este personaje en la novela y la forma en que continúa siendo víctima del estudio positivista de la crítica.

Marie Bashkirtseff, tísica, pintora frustrada, muerta prematuramente de tuberculosis pocos días antes de cumplir veintiséis años en 1884, entra a la historia literaria mediante la publicación de su Diario en 1887. Casi inmediatamente, en 1889, es traducido al inglés en Estados Unidos por Mary J. Christie de Serrano, gran amiga de Rafael Pombo (Orjuela 61). En 1890 aparece en Londres una segunda traducción en dos volúmenes, hecha por Matilde Gilder, y en los Estados Unidos una tercera traducción, hecha por A.D. Hall and G.B. Heckel. En 1891 se re-edita la traducción de Serrano y sale la primera edición traducida por ella, de las Cartas. El interés por el Diario no ha menguado con los años, sobre todo después de la apertura de los 84 cuadernos originales en la Biblioteca Nacional de París en 1964. En 1985 aparece en Inglaterra una re-edición del original publicada por Virago Press, y el primer volumen de una traducción integral al inglés en Estados Unidos, hecha por Phyllis y Catherine Kronenberger, aparece en 1997. (Villanueva Collado)

Así las cosas, José Fernández selecciona el diario de María Bashkirtseff, siendo consciente de que es una mujer reconocida por la selecta comunidad lectora, tanto europea como latinoamericana. “El diario garantiza,” anota Meyer Minnemann, “la más estricta inmediatez, que ni aun la narración retrospectiva en primera persona es capaz de alcanzar.” (Meyer-Minnemann 334) En la historia de María Bashkirtseff se encuentran elementos como la actualidad, atracción, intensidad y sensación; la búsqueda de lo insólito; los acercamientos bruscos de elementos disímiles; la renovación permanente; las audacias temáticas; la mezcla de las sensaciones; y la interpretación de distintas disciplinas. La caracterización del personaje de María Bashkirtseff desborda la realidad y como fuente de escritura literaria, en su diario, José Fernández da primacía a ciertos elementos de su vida, elimina otros, y señala opiniones sobre su condición.

### **El *diario* de María Bashkirtseff**

La inclusión del personaje de María Bashkirtseff en el relato que hace José Fernández puede leerse como una excusa para dar contexto a la colección de lecturas, libros y objetos que

recolecta en su viaje por Europa, a los que da un sentido al ligarlos a sus vivencias. El diario de Bashkirtseff puede considerarse como uno de los motores que impulsa el recorrido de Fernández, su interés en conocer más sobre la pintora y por develar los interrogantes que le produce su lectura, dan como se ha dicho un marco a toda la historia narrada por Fernández en la lectura de su diario en la sobremesa.

Esta selección no es para nada gratuita ya que como señala Villanueva Collado en su seguimiento a las versiones del diario, en la época de J. A. Silva, la primera versión en español del Diario de M. Bashkirtseff aparece hasta 1903 en Argentina y sólo hasta 1994 Espasa-Calpe publica una edición en España. De manera que los escritores latinoamericanos, incluido J. A. Silva, que recurrieron de una forma u otra a él en sus escritos deben haberlo leído en lengua francesa o inglesa. Alberto Miramón, en la biografía (1951) de J. A. Silva, afirma que cuando este regresa de París en 1886 trae consigo los dos volúmenes del *Diario* y el texto de Nordau, que aparece en alemán en 1892 y se traduce al francés en 1894. En 1895, Enrique Gómez Carrillo incluye un ensayo sobre la rusa, en su texto, *Literatura extranjera* (59-70), en el que alaba su cosmopolitismo, intensidad vital y prodigiosa capacidad intelectual.

También Rubén Darío reseña este Diario en 1911. Amado Nervo compartiendo posteriormente la visión de J. A. Silva, en 1915, alaba el "alma desnuda" de la artista y plantea un contraste entre lo que ella representa y el mundo que a él le ha tocado vivir: "Había nacido yo y vivía en un país sin formación... en una época sin relieve; me movía, salvo contadas ocasiones, entre gente mediocre, entregada en alma y vida a los negocios y ajena por completo a las fiestas del espíritu" (Nervo 1363).

En este mismo texto Villanueva Collado observa que "Todas las primeras ediciones del *Diario* de Bashkirtseff fueron totalmente expurgadas, cambiadas y contaminadas por su madre,

su primer editor, Albert Theuriet, y luego el aventurero Pierre Borel, quien logró que Madame Bashkirtseff le diera los originales que le había negado a Theuriet y los fragmentó con miras a un sensacionalismo comercial (Cosnier 314-316)". (Villanueva Collado) De todos modos, este diario ejerció un gran impacto desde que se dio a conocer. Esto se sostiene por la referencia que a él hacen autores como William Gladstone, Anatole France y Maurice Barrès. Alfredo Villanueva afirma que entre 1887 y 1891 se vendieron ocho mil ejemplares cifra bastante elevada y mucho más para la época, junto a esto se publican las cartas de Bashkirtseff a Edmond de Goncourt, Emile Zola, Sully Prudhomme y Guy de Maupassant (mencionados también en *De sobremesa*).

Marie Bashkirtseff como se observa a lo largo de la lectura de José Fernández tiene opositores como el ya señalado Max Nordau. Quien en su ataque a Maurice Barrés habla brevemente sobre ella en su tono incomprensivo y determinista: "[...]más tarde canonizó a Marie Bashkirtseff, una chica degenerada quien murió joven de tisis, víctima de locura moral, con un comienzo de delirio de grandeza y de persecución tanto como de mórbida exaltación erótica, bajo la invocación de "Nuestra Señora del Vagón Cama" (Notre-dame du Sleeping)" (Nordau 121) Silva traduce esta cita y al parecer elimina la referencia a M. Barrés y a la tuberculosis, así: "Maria Bahkirtseff, una degenerada, muerta joven, tocada de locura moral, de un principio de delirio de las grandezas y de la persecución y exaltación erótica morbosa (*Dégénérescence*, volumen II, página 121)." (Silva 121)

Silva conoce versiones de la biografía de M. Bashkirtseff por diferentes fuentes, al parecer por su lectura del ensayo de Barrés, "La leyenda de una cosmopolita", con el cual no está muy de acuerdo, "Ninguno de los negativos del ideólogo me satisface" (Silva 121) probablemente, por versiones orales comentadas con conocidos, debido a la popularidad que lograba la vida de M. Bashkirseff.

Sin embargo, lo que más llama la atención en esta parte es la autonomía con que se presenta un retrato verosímil de la pintora. Un personaje que sigue haciendo parte de la ficción de José Fernández y que toma como ejemplo de la representación artística desvalorada por el modelo clasificador del positivismo (discurso dominante de la época) encarnado en Max Nordau. Es decir, el personaje de M. Bashkirtseff le permite a Silva ubicar al arte en la confrontación con la modernidad y sus vicios.

En la imagen que construye Fernández de Bashkirtseff, la caracteriza por un tono ideal, se percibe una imagen alegórica de la vida de la poesía en el período finisecular que refiere. Representar a la artista como una mujer con una vida llena de posibilidades y de anhelos que se ven truncados por la muerte, es una muestra de la concepción de Fernández sobre las dificultades para el artista, el lugar de incomprensión en que se encuentra y la inutilidad de perseverar en su empeño de realizarse a través del arte.

¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada que salvará el nombre del olvido; morir dejando el mundo sin haber satisfecho miles de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí. (Silva 124)

Esta vivencia del artista, sentida por Fernández, se relaciona con el momento en que el arte pasa a un proceso de reproducción técnica, en el sentido benjaminiano, ligado a los procesos de transición del fin de siglo en Latinoamérica. Esta alusión no es fortuita ya que en ella nuevamente Silva alimenta la novela de su propia experiencia al intentar tener un espacio para la difusión de su trabajo artístico. Al respecto Boyd Carter presenta un panorama de las oportunidades de publicación literaria en las revistas latinoamericanas, inicialmente muy reducidas para los autores latinoamericanos. “De las publicaciones [El Cojo Ilustrado (1892 – 1915), y Gris (1892 – 1895)] fue la Revista Gris la más conservadora [...] No hemos encontrado en los 33 números examinados

de la revista, obra alguna de Rubén Darío o de Gutiérrez Nájera; y de Martí, Silva, Casal y Chocano solamente una composición cada cual.” (Carter 9) Además de esto algunos directores de revistas se oponían a publicar ideas o pensamientos que identificaran a la corriente que identificaban como modernismo, decadentismo, entre otros; “Maximiliano Grillo rechaza la idea de que su Revista Gris pueda ser identificada como espacio de expresión del movimiento modernista, afirma que la revista Gris: “No debe contarse en el número de las publicaciones de nuestros decadentes.”” (Carter 9)

En el espacio cultural bogotano se destaca Baldomero Sanín Cano como colaborador de los nuevos autores, señalando “Los modernos que dejan su tradición para asimilarse otras literaturas se proponen entender toda el alma humana.” (Carter 9) “Las gentes nuevas del mundo nuevo tienen derecho a toda la vida del pensamiento.” (9) De este modo la Revista Gris “más bien que revista modernista, fue una revista en que solo apunta ya furtiva conciencia del modernismo” (9). Es decir, la revista no publicaba la nueva manifestación literaria, sin embargo, dentro de ella se iba dando la discusión sobre el movimiento cultural que se estaba desarrollando en Latinoamérica, el hecho de rechazarlo y darle un nombre era una forma de reconocerlo.

La Revista peruana Iris (1894) aporta un espacio de difusión para la crítica y literatura de la época aunque no aparecen publicaciones ni de Silva ni de Martí, otra evidencia de la dificultad para entrar en los espacios de difusión “Si en El Iris se encuentran referencias a Gutiérrez Nájera, a Casal, a S. Díaz Mirón, a Gómez Carrillo, a Alberto Masferrer, hay que lamentar que allí falten sus obras así como hasta los nombres de Martí y Silva.” (Carter 10)

De este modo se observa la necesidad y dificultad que experimenta la obra de Silva al hacer parte de lo que Benjamin denomina la época de la reproductibilidad técnica del arte y por lo tanto de la desvinculación que expone Benjamin con la pérdida del aura que ocurre a la obra ante

su reproducción, “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.” (Benjamin, Discursos Interrumpidos I 23) Es decir, *De sobremesa* no es ni una obra aurática, pues en su momento no hace parte de una tradición al contrario inicia una escritura autónoma que en su momento no halla público, tampoco se puede analizar la pérdida de su aura ya que no fue publicada sino hasta 1925, años fuera de su época.

Así podemos acogernos solo a algunos elementos del panorama de Benjamin para el artista y leer la salida que da Silva a la vivencia de la imposibilidad de la realización de Fernández a través del arte. La construcción de la colección que realiza Fernández en su viaje por Europa se convierte en una forma de reproducir sus emociones y lecturas del mundo, a través de la realización de una obra de arte única, su diario, que resulta irreproducible fácilmente ya que está ligado a los objetos que colecciona.

Sin embargo, la obra de arte encuentra un espacio de realización y difusión en la reunión de la sobremesa. El ejercicio de lectura del diario durante la sobremesa y la forma en que devela el arte de coleccionar constituye un proceso que conduce a una conmoción de la tradición, que es evidenciada en el silencio que cierra la lectura. Donde los oyentes representantes de la tradición y de la crisis de la misma quedan sin palabras ante la reproducción de la colección completa como obra de arte que consigue despojarse del valor útil que le otorga el mercado.

Así hemos planteado los procesos que permitieron a Silva recurrir al coleccionismo en la novela. El fin del mecenazgo, el ingreso a la era de la reproducción técnica de la obra de arte, los motores de coleccionismo en el personaje, la resistencia ante el sin lugar del artista, la necesidad de un público, los espacios de difusión y las estrategias narrativas para llamar la atención de un



público culto. Tras este panorama del poeta suramericano del fin del siglo XIX, damos paso al análisis textual de la novela partiendo de marco o la sobremesa y de la actitud coleccionista que expone Fernández ante sus amigos.

## Capítulo 2

### José Fernández y Andrade coleccionista

*[...] es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo [...]*  
*De sobremesa 113*

Ahora analicemos la actitud de coleccionismo en el personaje José Fernández y Andrade en la novela *De sobremesa*; es decir, ¿cuál es el origen de la fascinación del personaje por adquirir elementos tanto intelectuales como materiales? ¿Qué implica el contexto del personaje y la sobremesa en su unión con la colección a lo largo de la novela? Y ¿Cómo se presentan las relaciones de propiedad con elementos coleccionados? Estas preguntas nos llevan a revisar la vida del personaje a partir de las nociones del *yo sensual* y el *yo intelectual*, que él indica como elementos que impulsan su actuar y que se constituyen en elementos fundamentales para el desarrollo de la colección. Luego el análisis de la presentación de la sobremesa y la caracterización de los personajes que están en ella. Posteriormente la adquisición de algunas vivencias del personaje.

Realizar este ejercicio vale la pena por cuanto se trata de una lectura poco explorada de la novela, pertinente dentro de los estudios de literatura y cultura, ya que busca descubrir relaciones significativas entre el texto y su contexto al estudiar el coleccionismo como una forma de diálogo entre ellos dos: el texto literario y la realidad que lo rodea.

#### José Fernández y su fascinación

José Fernández en la sobremesa expresa su fascinación particular por poseer, habitar objetos que representen vivencias, compenetrándose con ellos de manera única, hasta terminar de apropiarlos en el instante de la exposición final de la colección. El deseo de poseer, de aglomerar objetos que tiene el personaje nace en la tensión que le genera su genealogía familiar ambivalente

y su reflejo: un deseo sensual y otro más intelectual de vivir la vida. Esta tensión que vive José Fernández se puede vincular con la atmósfera tensa que implica la actitud de coleccionista, que va desde el impulso de la adquisición de los objetos coleccionados hasta el escenario donde estos cobran sentido; idea que retomamos de Walter Benjamin en su ensayo “Desembalo mi biblioteca” (1931)<sup>2</sup> Al ver la coincidencia entre la exposición de la colección que observamos en la reunión de la sobremesa y la imagen de escenario de la colección. Así, el impulso para adquirir objetos coleccionables correspondería al yo sensual y al intelectual. El escenario en que los objetos cobran sentido sería la reunión de sobremesa, la lectura del diario, la reunión de puntos de vista disímiles, la presentación de los elementos ordenados por el coleccionista de manera única y resistente al orden predominante.

El proceso de apropiación de elementos y vivencias es una característica que Benjamin estudia en los coleccionistas de libros. Compartimos, para el caso del personaje coleccionista de objetos y vivencias en su *Diario* y su casa, lo que Benjamin describe como “[...] el mayor hechizo del coleccionista consiste en encerrar lo individual en un ámbito en que queda petrificado mientras lo recorre todavía el último escalofrío, el escalofrío de la adquisición.” (Benjamin 10) Esto se refiere a una relación enigmática en la que el coleccionista genera un vínculo único con el objeto coleccionado, una enciclopedia mágica sobre la que Benjamin dice que su síntesis consiste en el destino de su objeto (10) Es decir, el encuentro con su propia colección. Aquí se observa la escritura de vivencias y la herencia de objetos como modos de adquisición que se completan en el acto de la sobremesa, cuando José Fernández se reúne con su colección.

---

<sup>2</sup> El texto alemán figura en el volumen IV, I, pp. 388-396 (y 997) de las Obras completas de Benjamin, publicadas en Francfort por ed. Suhrkamp en 1972. El texto utilizado para esta traducción apareció en el volumen separado *Denkbilder*, Francfort s/Main, Suhrkamp, 1974 (“Bibliothek Suhrkamp”, N° 407, 88-96). La primera edición del texto es del 17 de julio de 1931.

En la sobremesa José Fernández evoca algunas formas en que adquirió los objetos y así muestra la significativa relación que hay entre el acto de coleccionar y los recuerdos. Pues la propiedad de evocar recuerdos es inevitable a la hora de coleccionar como afirma Benjamin coleccionar es una “pasión que limita con el caos de los recuerdos” (9) y esta característica revela la intención de alterar el orden tradicional, pues es seleccionar, dar vida, actualizar ciertos sucesos del pasado y enterrar otros.

Así, la novela presenta a José Fernández en medio de una reunión con sus amigos, en la sobremesa que habitualmente realiza los sábados en su lujosa casa; evocando el espacio sociocultural típico de los artistas latinoamericanos: la tertulia donde se debaten libremente temas de índole artística, política, moral y cultural, entre otros. La detallada descripción que el narrador hace del escenario de la sobremesa, permite reconocer a Fernández como un aficionado del “arte de coleccionar” (9) objetos con un significado especial, en un espacio casi secreto. Unos reviven un pasado familiar y personal, y otros decoran la colección misma, por ejemplo:

Sobre el rojo de la pared, cubierta con opaco tapiz de lana, brillaban las cinceladuras de los puños y el acero terso de las hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela, y destacándose del fondo oscuro del lienzo, limitado por el oro de un marco florentino, sonreía con expresión bonachona, la cabeza de un burgomaestre flamenco, copiada de Rembrandt. (Silva, O. C. 109)  
[Énfasis añadido]

La percepción del narrador deja ver una “relación muy enigmática con la posesión” (Benjamin 10). Primero, los objetos que se describen al inicio de la sobremesa cobran vida en el diario de Fernández lo que evidencia un vínculo y pertenencia a una colección, vivida y luego, escrita. Segundo, los objetos se encuentran rodeados por una atmósfera especial descrita como: casi oscura, aunque de numerosas luces tenues, de relajación, de colores sugestivos, de materiales

valiosos, de tapetes traídos de diferentes países del mundo y seleccionados a gusto de José Fernández. Esta atmósfera muestra también la extravagancia característica de los coleccionistas.

Las colecciones también se pueden formar por herencia, esto sucede con elementos como las espadas y la vajilla, que denotan la herencia que recibe Fernández de su padre. Benjamin expresa que “[...] la actitud del coleccionista frente a sus libros surge del sentimiento de responsabilidad que liga al propietario con su dominio, siendo, por lo tanto, en el más alto sentido, la actitud del heredero [...]” (Benjamin 15) Al definir la actitud de José Fernández como coleccionista de cierta manera tratamos de encontrar cuál es la responsabilidad que él asume frente al legado que le deja su familia paterna y materna. José Fernández como artista aristócrata es un personaje con influencia, su renuncia a la poesía y su proyecto de orden alterno al dominante, son la recreación del legado que tiene.

El escenario de la sobremesa también se percibe en el siguiente fragmento con la extravagancia característica. La sobremesa reúne una serie de finos y bellos elementos coleccionados que conforman “campos adyacentes” (Benjamin 15) que han sido adquiridos y conservados para decorar el ambiente y presentar en este caso el objeto de colección heredado que evoca parte del origen de Fernández, *la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor*.

Entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, el johanissberg seco, los burdeos y los borgoñas que han dormido treinta años en el fondo de la bodega; los sorbetes helados a la rusa, el tokay con sabores de miel, todos los refinamientos de esas comidas de los sábados, y luego, en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios [...] (Silva 110) [Énfasis añadido]

En esta presentación inicial de la colección, Cristóbal Pera identifica “[...] pasajes que parecen querer decirnos algo acerca de la búsqueda del origen del protagonista. [...] este trata de establecer desde el comienzo una genealogía familiar que le liga a Europa.” (126) Por esta razón, Cristóbal Pera afirma que el personaje establece un árbol genealógico de la aristocracia criolla al referir los frutos de una herencia (Pera 126).

La *vajilla*, *las porcelanas*, *los cubiertos* delicados y conservados conducen al origen que viene de los Fernández de Sotomayor y junto a estos elementos la *copia de Rembrant*. Sobre esta copia, Cristóbal Pera señala que indica la duda y la falta de certeza sobre el origen que se había evidenciado en los Fernández de Sotomayor y que al mismo tiempo remite a la búsqueda que José Fernández desarrolla en París.

Consideramos que la búsqueda que se plantea José Fernández no es la de la identidad, pues claramente expresa tener una identidad constituida por dos orígenes, el paterno, de línea española, de conquistadores, católicos, intelectuales, sobrios, silenciosos, moralistas y el materno, americano, salvaje, gozoso, de acción fuerte, agresiva y apasionada. Una identidad criolla que se realiza con la variedad de elementos típicos como el café y elementos occidentales como la religión, la ciencia, etc. José Fernández sabe lo que deja cuando sale de su tierra natal y luego sabe que asume un perfil que no le pertenece: el de rastaqueros.

Así que su búsqueda, su ambición va más allá, va a ampliar su horizonte, a investigar experiencias de otras naciones para poder vincularlas con las particularidades y necesidades de su nación y así alcanzar sus sueños: un espacio para el artista y para la creación o encuentro del lector artista, una vida libre y distinta a la que inflexiblemente impone el pensamiento positivista o la religión.

José Fernández admite su origen y lo expone en la sobremesa, lo apropia en su colección, lo discute, lo pone a prueba en distintas situaciones. Creo que busca ampliar espacios de reconocimiento en busca un público y un espacio de libertad sin moralismos; no niega su origen, su rastaquerismo, sus pasiones, su dinero, su conocimiento. Así afirma: “Ambiciones que haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra... y venir a convertirme en rastaquoere ridículo...el *richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade* [que] compró tal cuadro de Raffaeli...” (Silva, O. C. 131) De este modo es gracias a su origen doble que logra cuestionar y aprehender formas europeas, criticarlas, rechazarlas, apropiarlas y dejarlas, superarlas... Quizás va a París con expectativas pero lo contrasta con el haber de su país y ve que no hay que envidiar a Europa.

En las vivencias europeas, Fernández reúne los elementos para su colección y en la sobremesa nota que ella sólo tiene significado para él. Y que, aunque inicialmente era un modo de interactuar y afectar el exterior, quizás impactar en su país con diversas ideas adquiridas en diferentes lugares. En definitiva, fue un diálogo con él mismo, con sus propias contradicciones, creencias y choques culturales. Este hecho hace que la colección de Fernández no pueda tener un heredero que perpetúe su sentido.

Durante la sobremesa vemos cómo José Fernández se ubica como escritor dejando en el pasado el rótulo que le fijó la clasificación positivista. Dejando también el relegado lugar que le concedieron por una parte el positivismo representado en el médico Óscar Sáenz. Cuando dijo que su lugar como poeta estaba en el campo, en la iglesia, alejado de todo, en la pobreza y escribiendo los poemas que era su deber hacer, es decir, los poemas que respondieran a las exigencias morales del momento. Por otra parte, dejando el sin sentido que le reconoció el capitalismo representado en Juan Rovira, quien le indica que el valor de sus poemas está en su apariencia, sus riquezas y su

posición social ya que para él son incomprensibles y le da igual si los hace o no, aunque sepa que son bellos como objeto decorativo por las razones dadas; es decir, la procedencia de un poeta adinerado, apuesto y de alto nivel.

Así José Fernández pasa decepcionado de poeta a escritor de prosa, al parecer una expresión artística que tiene sentido para todos, para unos es curativa y desinfecta el alma de los vicios modernos; un diario, un cuento, unas notas escritas en Suiza, un cuento en París, Villa Helena, un diario que describe una enfermedad que José Fernández sufrió en París. Se trata de un texto que puede responder a múltiples deseos, es un texto heterogéneo para gustos diversos, se acomoda a los lectores no exige un lector artista capaz de completar la sugestión que provocan los versos.

El personaje de Óscar Sáenz opina que la situación de Fernández “enfermiza o descontrolada” se consolida más al decidir aislarse y pretender una perfección mundana, sólo entre los tesoros de arte y las comodidades fastuosas de su casa, y socializando sólo con una “docena de chiflados”, incluyéndose, los más a propósito para aislarse de la vida real excepto Rovira. De modo que Sáenz observa que la manera de vivir de Fernández se encuentra aislada de lo que denomina vida real. Así, Fernández le responde cuestionando su nombrada vida real, acaso se trata de la vida burguesa, sin emociones ni curiosidades. Admite que para él sólo existen sus diez amigos íntimos por quienes considera que es entendido y a quienes entiende, además de algunos que ya no están vivos. Las demás personas “cercanas” las considera amistades *epidérmicas*.

Este modo de vivir que critica O. Sáenz es una nueva forma que ha escogido J. Fernández con miras a alcanzar lo que describe como su aspiración más secreta y su pasión más honda:

[...] el deseo de sentir la vida, de saber la vida, de poseerla, no como se posee a una mujer de quien nos hacen dueños unos instantes de desfallecimiento suyo y de audacia nuestra, sino como a una mujer adorada, que convencida de nuestro



amor se nos confía y nos entrega sus más deliciosos secretos. (Silva 114)  
[Énfasis añadido]

J. Fernández desea vivir la vida, poseerla, sentirla, disfrutarla con la espontaneidad y sorpresa que traiga su día a día, sin costumbres ni monotonías, su curiosidad por la vida involucra la novedad, lo extraño, el descubrimiento, el *milagro eterno del Universo*. Este deseo de José Fernández se traduce en su actitud coleccionista y lo podemos comparar con la característica que atribuye Benjamin a la necesidad que siente el coleccionista: “Para el coleccionista [...] la propiedad es la relación más profunda que puede entablarse con los objetos: no es que los objetos despierten a la vida en él, por el contrario, es él quien los habita.” (Benjamin 16) De modo que en Fernández la actitud de coleccionista se manifiesta en el deseo de poseer, de apropiarse de las vivencias nuevas descubiertas al vivir sin ajustarse a etiquetas.

Para Fernández, vivir también es percibir el arte, porque es percibir la expresión que logra copiar y crear la vida, a diferencia de las religiones, que la consideran como un paso para otras regiones y, la ciencia, que investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni objeto. Es decir, para Fernández sabe más el arte sobre la vida que las pretensiones de las religiones y la ciencia. Esto muestra la secularización y “tendencia autonómica” (Julio Ramos 153) del arte frente al discurso científico. Aspecto que profundiza en el marco del diario; particularmente, en las fechas dedicadas a la discusión que despiertan las clasificaciones de Max Nordau y el ejemplo aplicado a María Bashkirtseff.

Al mismo tiempo Fernández expresa cómo la división del trabajo, el especialismo salvaje o la racionalización que idealiza Óscar Sáenz, impiden vivir realmente. José Fernández denuncia esta condición cuando indica que muchos seres humanos mueren sin haber vivido y sin saber lo que es.

-los unos luchando a cada minuto por satisfacer sus necesidades diarias, los otros encerrados en una profesión, en una especialidad, en una creencia, como en una prisión que tuviera una sola ventana abierta siempre en un mismo horizonte- , ¡... sin llevarse de ella más que una impresión confusa de cansancio! (Silva 114)

Esta es la razón por la que José Fernández no sigue los consejos de Óscar Sáenz sobre especializarse en la poesía y abandonar la vida, el deseo de “habitarla”. A Fernández le resulta más interesante construir una colección para releerla permanentemente, desde una visión senil y una infantil. Puntos de vista que Benjamin reconoce en el coleccionista y que nos permiten identificar la mirada del recuerdo nostálgico del pasado y la capacidad de dar vida nueva a los elementos o vivencia recolectadas.

La visión senil y la infantil, propias del coleccionista, le permiten a Silva renovar ideales que habían quedado en el pasado, como el de la búsqueda de la libertad al menos para el artista, es como refrescar la necesidad de independencia que concluyó en un discurso ejemplarizante al servicio de la fallida y desigual nación. Podemos decir que esta necesidad de Silva corresponde a lo que Julio Ramos identifica como necesidad de autorrepresentarse fuera de las instituciones tradicionales e intentar ordenar el caos de la modernidad de manera diferente. (Ramos Cfr. 80) Esto se refuerza con la capacidad infantil creadora que Fernández evidencia al retomar su origen, compararlo con otras culturas como la europea y darle un lugar a través de la escritura, la apropiación de elementos y el uso de elementos actuales que desarrollan la tendencia autonómica.

Así, Fernández elabora una colección que él comprende y que al estar completa expone a unos selectos amigos en el lugar misterioso que hemos llamado tertulia, por cuanto era un espacio alternativo al institucional tradicional. Un espacio propio del artista, donde podía exponer sus ideas, opiniones y obras de manera casi oculta, sin riesgos y con la posibilidad de hallar eco, público o alguien que funcionara como interlocutor o al menos receptor.

### **Personajes que reúne Fernández en la sobremesa**

En la puesta en escena de la colección los personajes son un recurso fundamental de Silva. Ellos nos muestran a los lectores el debate de ideas opuestas en que se encuentra un poeta bogotano. Por un lado, el pensamiento liberal burgués y por otro el tradicional conservador, ambos, resultado de la colonización europea del territorio y pensamiento suramericano.

Así, los personajes son esenciales para que la colección de Fernández adquiriera sentido, ya que expresan los discursos ante los que Fernández se resiste. Al mismo tiempo, estos personajes en la sobremesa representan tendencias y vivencias previas de José Fernández, muestran la incidencia de grandes tendencias occidentales en la cotidianidad de una pequeña ciudad como Bogotá. Es como si las voces de sus amigos hicieran parte de la colección, como si mantuvieran vivas las etapas que él mismo ha experimentado a lo largo de su camino, ampliando la unión de la colección que se produce en la sobremesa.

Óscar Sáenz, Juan Rovira, Luis Cordovez y Máximo Pérez le piden la lectura a Fernández, pero él manifiesta no sentirse bien durante los últimos días de diciembre (entropía), se siente distraído y preocupado por algo. Sin embargo, el estado de la tertulia y la caracterización de los personajes conducen a la anhelada lectura.

Óscar Sáenz es un médico amigo de Fernández. Se caracteriza por expresar una visión conservadora, tradicional, ordenada, pragmática del mundo, y le obsesiona examinar a las personas asumiendo que deben tener alguna enfermedad. Aquí examina a Rovira: “-siguió, clavando en Rovira los ojos pequeños y penetrantes, que por un hábito profesional observan siempre la fisonomía del interlocutor como buscando en ella el síntoma o la expresión de una oculta dolencia”. (110). Opina que Fernández debe dedicarse al “trabajo literario” como lo había hecho en el pasado cuando escribió dos libros de poemas. Este personaje se puede relacionar con la actitud de Max

Nordau, aunque Sáenz no desprecia a los artistas, sino que no comprende su forma de vivir, su orden. De todos modos, se observa un desprecio por la profesión de médico.

Juan Rovira es un comerciante; es más flexible, superficial, le impresionan las apariencias de riqueza, insensible artística y humanamente. Ve el arte como un espacio de encuentro social un elemento decorativo que reúne personas importantes, adinerados. Coincide con la postura de Fernández en la etapa en la que renunció a escribir más poemas y a consagrarse solamente a esa labor. Juan Rovira y Luis Cordovez expresan el deseo del oro, alma del capitalismo en expansión, la pretensión de poseer y la ignorancia en que quedan ante el afán de tener, a la vez la incapacidad de sentir el arte. Rovira, por ejemplo, le responde despectivamente a Fernández que no sabe nada sobre poesía y lo dice como si fuera obvio que no debería saber, considera también que es una actividad de ricos pues es improductiva y nadie más puede dedicarse a ella:

Los versos se hacen dentro de uno, uno no los hace, los escribe apenas... ¿tú no sabes eso, Rovira...? No, qué sé yo de esas cosas! contestó el interpelado. Los tuyos me gustan y son buenos de seguro, porque un hombre de gusto que tiene caballos como la pareja de moros de tu victoria y el árabe en que montas, y una casa como ésta y tanto cuadro y tantas estatuas y cigarros de esta calidad, dijo mostrando la larga ceniza del puro casi negro que se estaba fumando, ¡pues es clarísimo que no puede hacer malos versos!. (Silva 117)

Estas percepciones de Rovira las comparte Luis Cordovez aunque interviene menos; se muestra juvenil y delicado, social e interesado en la narrativa y más adelante, en el relato del diario. Se burla del poeta y lo ve alejado de su realidad, cuando le dice a Fernández: “¡Ya lo ves, te equivocaste! Los poetas andan siempre soñando cosas deliciosas...” (Silva 118) Y así, en tono de chiste le pide versos a Fernández y luego dice que no son realmente versos sino prosa lo que desea oír.

El último personaje que interviene es Máximo Pérez. Quien evoca las emociones que Fernández experimentó bajo una desconocida enfermedad que tuvo cuando vivió en París y que también narra en el diario. Este personaje contrasta con la vitalidad de Cordovez al representar la debilidad en que se encuentra el artista en el período finisecular, el mal del fin de siglo o entropía. Se trata de una enigmática enfermedad que la ciencia no logra descifrar.

El personaje se muestra “[...]con la atonía meditabunda del semblante pálido y lo apagado de los ojos grises, cuya flacura se adivinaba, mal disimulada por el vestido de cheviot claro que traía puesto, en las líneas del cuerpo tendido sobre el diván vecino, en una postura de enfermizo cansancio.” (Silva 118-119) Hay un contraste entre vida y enfermedad que es también la voz de una de las vivencias de Fernández en París y una constante en el texto al referirse al arte y al artista en París durante el fin del siglo XIX. Esto se conoce como entropía: “La entropía conduce a la noción de decadencia, descomposición y podredumbre [...]” (Pera 151) En el diario de Fernández se observa cuando relata sus últimos días en París: “El nauseabundo olor era el de las últimas flores pedidas a Cannes, que al descomponerse, habían podrido el agua de los vasos. Olía aquello a sepulcro, [...] casi, sugerían la idea de un cementerio de flores.” (Silva 237)

También el estado de ánimo de José Fernández declina al ubicarse en la estación de otoño, que anuncia la proximidad del fin de año “Por él entraron la difusa luz del crepúsculo violáceo y cobrizo y la llovizna fría, que sacudió las cortinas, melancólicamente. [...] tirité al sentir el soplo helado del aire del otoño.” (Silva 238) Se trata de una reacción ante la incertidumbre del futuro.

De modo que Máximo Pérez expresa la sensación entrópica que ha vivido Fernández y confía en él por su capacidad de recuperación independiente de la ciencia. Por esta razón ve en el texto con el que comparte su experiencia una cura y por eso pide su lectura.

Dime, tampoco pudieron hacer diagnóstico preciso de una enfermedad que sufriste en París, de una enfermedad nerviosa de que me ha hablado, Marinoni...? Dime, ¿tú la describiste en algunas páginas de tu diario?... Si nos las leyeras esta noche... Creo que sólo la lectura de algo inédito y que me interesara mucho alcanzaría a disipar un poco mis ideas negras. (Silva 119)

En esta fase de la tertulia, los partícipes ya han pedido a José Fernández lecturas de diferentes temas, Rovira de Villa Helena, Máximo Pérez de la enfermedad que vivió en París, Luis Cordovez de un viaje a Suiza y, O. Sáenz luego de su silencio en protesta por no ser tenido en cuenta por Fernández, se inclina por un cuento que ocurre en París, ante tales peticiones Fernández responde:

-Todo eso es Ella... -dijo el escritor, como perdido en un ensueño; esta mañana las rosas blancas en la verja de hierro de Villa Helena; a mediodía el revoloteo de la mariposilla blanca que se entró por la ventana del escritorio... Ahora cuatro deseos encontrados que se juntan para que la nombre... -Se pasó la mano por la frente y se quedó callado luego sin que durante diez minutos en que pareció olvidarse de todo y sumirse en honda meditación, ninguno de los amigos se atreviera a distraerlo. (Silva 119)

El fragmento es una especie de prelude místico que refleja la “relación enigmática” que establece el coleccionista con su objeto de colección, realzando su valor único, ya que contiene su “sello de posesión”. Sin embargo, el tiempo de meditación pasa y los amigos se impacientan debido a su hambre de literatura en prosa.

Luego de buscar el misterioso texto, Fernández inicia su lectura. La descripción del diario deja ver el valor único que le atribuye su autor. Todo refiere a la selección de objetos y recuerdos conservados a la espera de este momento de reunión, que Fernández ha preparado detalladamente para darles vida como cuando un coleccionista de libros desempaca su biblioteca.

Era un grueso volumen con esquineras y cerradura de oro opaco. Sobre el fondo de azul esmalte, incrustado en el marroquí negro de la pasta, había tres hojas verdes sobre las cuales revoloteaba una mariposilla con las alas forjadas de diminutos diamantes. (Silva 120)

La descripción citada del libro está habitada por el hecho que caracteriza a Fernández, la búsqueda de Helena. La mariposilla con las tres hojas verdes que aparece en la portada del libro, evoca la presencia y relevancia de la búsqueda de Helena en su colección. Son detalles que hablan del objeto de colección: “Todo lo que es memoria, reflexión, conciencia, se convierte en basamento, marco, pedestal, sello de su posesión.” (Benjamin 10) Es decir, el diario como expresión escrita de la memoria, reflexión, conciencia y apropiación de las vivencias percibidas en el viaje por José Fernández. Todo eso es ella, ella como posesión expresada en el libro, su relación con las coincidencias naturales (la mariposa) y los deseos de sus amigos, como si se tratara de una invocación y del misterioso enigma que la rodea.

### **El poeta y el escritor adquieren libros mediante la escritura**

*De sobremesa* coincide con la caracterización que desarrolló Rafael Gutiérrez Girardot al compararla con la novela de artista, “[novelas que] no solamente describieron, con mayor o menor conciencia del problema, la situación del arte y del artista en la sociedad burguesa, sino que pusieron en práctica su protesta contra las normas y las tradiciones.” (Gutiérrez Girardot 447) Apartándonos del decadentismo en que se inscribe la novela de artista, seguimos la caracterización que propone Gutiérrez Girardot al estudiar las novelas finiseculares que hablaban de la situación del artista finisecular y expresaban su crítica contra los discursos que pretendían definirlos y moldearlos.

En este sentido, la novela de artista *De sobremesa* manifiesta diferentes perspectivas sobre diversos temas que conciernen al artista, entre ellos: la poesía. Sobre la poesía, O. Sáenz considera que es un arte elevado, apolítico, producido por la utilización consagrada del talento; una vocación, capaz de curar la locura y de devolver la tranquilidad del paisaje bucólico del pasado en contraste con el de la ciudad. Oponiéndose a la insensibilidad de la burguesía.

Mientras que para J. Rovira, poco interesado en ella, la poesía es un objeto abstracto incomprendible. Sirve como pretexto para socializar con personas adineradas. Permite aparentar y pertenecer a grupos de mayor estatus socioeconómicos. Le concede un lugar superficial y de placer sin reflexión que, tras desvalorizar el arte, lo ubica como una mercancía más.

Sin embargo, la concepción poética de José Fernández se aleja de las opiniones de sus amigos y, por otro lado, permite observar su pasión por coleccionar las lecturas que nutrieron su arte poético y con las cuales se ubica dentro de la tradición escrita; las menciona con un aire de misterio que expresa cuando las reconoce como la causa secreta de los libros que escribió.

-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... una exclamación de los dos amigos le impidió continuar la frase...

-No, no soy poeta, dijo con aire de convicción profunda... eso es ridículo. ¡Poeta yo! Llámame a mí mismo con el nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley... Qué profanación y qué error. Lo que me hizo escribir mis versos fue que la lectura de los grandes poetas me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; que esas emociones subsistieron por largo tiempo en mi espíritu y se impregnaron de mi sensibilidad y se convirtieron en estrofas. Uno no hace versos los versos se hacen dentro de uno y salen. (Silva 112)

La renuncia a ser poeta de José Fernández y su admiración por los poetas que leyó e influyeron en sus creaciones, dejan ver que concibe la poesía como un arte sagrado, que habla de los misterios del ser, inalcanzables para las ciencias, un arte de formas perfectas. Un arte que resulta de experimentar emociones profundas, vitales, que permanecen en el espíritu y se impregnan de la sensibilidad del poeta.

### **Fernández colecciona lecturas**

En la colección de lecturas reconoce a los poetas clásicos de la épica griega, la tragedia, el drama y la ficción, como inalcanzables. Su admiración es muy alta al referirse a la colección de



poetas en los que sitúa un origen de la poesía, Esquilo, Homero, Dante, Shakespeare y Shelley, al punto de expresar vergüenza ante ellos, al ser identificado él mismo como poeta.

El que menos ilusiones puede formarse respecto al valor artístico de mi obra soy yo mismo que conozco el secreto de su origen... ¿Quieres saberlo? Viví unos meses con la imaginación en la Grecia de Pericles, sentí la belleza noble y sana del arte heleno con todo el entusiasmo de los veinte años y bajo esas impresiones escribí los “Poemas Paganos”; de un lluvioso otoño pasado el campo leyendo a Leopardi y a Antero de Quental, salió la serie de sonetos que llamé después “Las Almas Muertas”; en los “Días Diáfanos” cualquier lector inteligente adivina la influencia de los místicos españoles del siglo XVI, y mi obra maestra, los tales “Poemas de la Carne”, que forman parte de los “Cantos del más allá”, que me han valido la admiración de los críticos de tres al cuatro, y cuatro o seis imitadores grotescos, ¿qué otra cosa son sino una tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron los suyos Baudelaire, y Rosseti, Verlaine y Swinburne?... No, Dios mío, yo no soy poeta... 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 mí mismo y que quizás valdría la pena decirlas, pero no puedo consagrarme a eso [...] (Silva 113)

Todo este respeto por los poetas clásicos, lo conduce a encontrar otro origen esencial, que se distancia de los poetas admirados o del exterior, para ubicarse en el interior del poeta. Este origen resulta de la percepción de experiencias, de su vida; se expresa mediante la frase que luego inspiraría a generaciones de poetas: *uno no hace versos los versos se hacen dentro de uno y salen*. Es decir, la poesía está en la vida del poeta. Se compone de su lectura de la vida, de sus vivencias, sus percepciones sensoriales ante el clima, el entorno, sus impresiones, las emociones que estas producen en él. Y a partir de ello se traduce, a partir de la consagración, del trabajo intelectual, en la forma que toma para darse al mundo, en palabras de Paul Valéry “un lenguaje dentro de un lenguaje” (Valéry 73). Es decir, un lenguaje único suscitado ante la percepción de una sensación accidental, su entorno de composición y de armonía con quien la escucha y la completa al sentir el estado poético que le produce.

En este sentido, aunque el contexto lleva a Fernández a renunciar a ser poeta, la escritura le permite coleccionar y el coleccionar le permite expresar el dolor de no poder ser poeta y de haber sido excluido. Es decir, escribe porque solo él puede expresar en su diario la sensibilidad y la impotencia del poeta “Los escritores son personas que escriben impulsados no ya por la carencia sino por la insatisfacción de los libros que puede comprar pero que no les gustan.” (Benjamin 11) El protagonista siente la necesidad de escribir porque la escritura le permite plasmar la colección de sensaciones corporales e intelectuales que vive autónomamente. Así, adquirió los libros de poemas que escribió y, posteriormente, el diario.

José Fernández manifiesta que durante su juventud tuvo una filiación con la escritura de la Grecia Clásica de la cual salieron las impresiones que lo llevaron a escribir *Poemas Paganos*. Título sugestivo que reafirma su concepción de la poesía como elemento vital, libre de moralismos, de reglas, capaz de hablar sobre la realidad humana. Se alejó de los modelos ideales ejemplarizantes, coherente con su gusto por la poesía de Homero, Esquilo y Tibulo.

Luego, la escritura de *Las Almas Muertas* sale de su lectura de Leopardi y Antero de Quental en un lluvioso otoño en el campo. Donde sugiere irónicamente un tono elegíaco de despedida de estos poetas, junto a un tono satírico, cuando indica el campo como lugar de inspiración (lugar recurrente de estos autores).

Posteriormente, vincula su escritura de los *Días Diáfanos* a los místicos españoles del siglo XVI, antología que parece oponerse al sentido oculto del misticismo que evoca, como lo hace José Asunción Silva en el poema *Vejece*.

Y finalmente, la obra *Poemas de la Carne* inscrita en *Cantos del más allá* evoca la materialidad del ser en su corporeidad, sensualidad, sangre, dolor, debilidad y su mortalidad o trascendencia a otros estadios. Quizás para desligarse del tiquete de poeta, este menosprecia su

obra preguntando si no es más que una tentativa mediocre para decir en su idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que expresaron en formas perfectas Baudelaire, y Rosseti, Verlaine y Swinburne.

Ante estos comentarios críticos que hace Fernández sobre sus obras, Ó. Sáenz opina al igual que Máximo Pérez que el crítico que lleva dentro Fernández mata al poeta. Frente a esto Fernández habla con ironía sobre las categorías clasificatorias con que Sáenz pretende comprenderlo.

Fernández publicó dos tomos de poesías, uno que considera malo que se vendió mucho y el otro que considera regular y que no se vendió nada, de todos modos, continuó desempeñándose en otros nueve oficios y no volvió a escribir, sin embargo, siguió con el *tiquete pegado*. Pasada su explicación irónica de la necesidad de nombrar y rotular, vuelve a su pregunta sobre ser poeta, indicando que en realidad lo que le impide escribir poesía es:

[...] es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de actividad humana, todas las formas de vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más dedicadas... ¿qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? En esas condiciones no manda uno en sus nervios... (Silva 113-114)

En ese sentido es más valioso para Fernández seguir viviendo y satisfaciendo las necesidades corporales que escribir la vida, poesía, si no se es comprendido. De manera que, Fernández expresa no poder consagrarse a escribir versos debido a su ansiedad por vivir, su vitalismo es tan fuerte que se niega a abandonarlo por el trabajo especializado que requiere la producción de un arte específico como el de la poesía.

Fernández identifica la poesía como una forma de vida condenada al aislamiento o a la incompreensión. Así que, debe abandonarla y busca encajar pretendiendo exageradamente una pasión por las demás experiencias que ofrece la vida a sus sentidos. El reconocerse como un ser que emocionalmente es incapaz de seleccionar una sola de sus ambiciones cuando sus gustos le piden vivir por sus múltiples ambiciones e intentar poner su empeño en todas a la vez, podría ser una sátira del sin lugar en que ha quedado y la salida que tendría que tomar ser alguien en el nuevo sistema. Es decir, Fernández en esta parte se encuentra en un estado en el que adquiere sensaciones en un orden aleatorio de acuerdo con el impulso de su yo sensual.

Hay distintas maneras de adquirir elementos para una colección. Benjamin en su experiencia de adquisición de libros enumera algunas, se parafrasean en el texto según sea necesario, para denotar el coleccionismo del personaje Fernández, en quien se distinguirán las adquisiciones a partir de las vivencias guiadas por el yo sensual y el yo intelectual.

### **El yo sensual y el yo intelectual de Fernández**

Las descripciones de Fernández remiten a su origen genealógico ambivalente, criollo; elegante y suave de un lado y del otro fortachón y extravagante; el narrador lo presenta como un hombre de “fino perfil árabe, realzado por la palidez mate de la tez y la negrura rizada de los cabellos y de la barba”. (Silva 109) Mientras que Óscar Sáenz ve en Fernández un *hombrón*, con exceso de vigor físico y superabundancia de vida, además de una vida amorosa activa, preocupación de este, pero envidia de Rovira.

Sáenz analiza el lugar de trabajo de Fernández, *el escritorio* y encuentra múltiples intereses, responsabilidades como heredero de objetos que han pasado por generaciones; Sáenz no logra comprender a Fernández porque no comparten la misma concepción del orden, Fernández vive

precisamente en la tensión de sus variados gustos, sueños, planes y ya descartó años atrás el seguir escribiendo versos.

El aspecto de tu escritorio ayer por la mañana daría a pensar en un principio de incoherencia, a cualquiera que te conociera menos de lo que te conozco. Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tíbulo manoseado por seis generaciones, y que guardaba entre sus páginas amarillentas la traducción que has estado haciendo; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General, enviado por el Ministerio de Guerra; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro, cuyo análisis te preocupaba; un pañuelo de batista perfumado que sin duda le habías arrebatado la noche anterior en el baile de Santamaría al más aristocrático de tus flirts; tu libro de cheques contra el Banco AngloAmericano, y presidía esa junta heteróclita el ídolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio, en tu última excursión, y una estatueta griega de mármol blanco. (Silva 111) [Énfasis añadido]

Sáenz observa en Fernández la descontrolada necesidad de acumular sensaciones, denotando que son actitudes que, para alguien tradicional como Sáenz, lindan con la locura. Y esto realiza la pasión vehemente por coleccionar vivencias que siente Fernández. Sáenz agrega: “En tu frenesí por ampliar el campo de las experiencias de la 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.” (Silva 111) Sáenz cree conocer a su anfitrión profundamente y saber que lo mejor de él es su vocación y su alma de poeta y que su dedicación a diversas actividades es un desperfecto que lo llevará al manicomio, o al menos a la insatisfacción y el desperdicio de sus fuerzas y capacidades. Opina que su obra aún es insuficiente y que lo que le falta por escribir será realmente grandioso; piensa que Fernández es necio y falla al no atender a sus consejos sobre la necesidad de especializarse en el *trabajo literario*. Para Sáenz la respuesta a todos los conflictos humanos como hemos dicho antes es la especialización, el ser humano debe especializarse en tareas para el logro de su realización, se debe vivir de manera práctica, con objetivos realistas,

productivos, palpables, para él no existen las utopías, los sueños, las impresiones, la espontaneidad, todo se debe planear, organizar, clasificar y evaluar según su utilidad, su practicidad y su resultado.

La sorpresa de Sáenz ante el escritorio de Fernández contrasta justamente con su falta de comprensión ante la forma de coleccionar de su amigo. Sáenz no es un coleccionista, es una persona práctica que no ve en los objetos una remembranza del pasado sino algo útil que permite la especialización de los individuos para realizar labores concretas.

Ahora bien, puede leerse la actitud de coleccionista de José Fernández cuando vemos que se siente afectado por la fuerte tensión entre los polos que constituyen su genealogía familiar; como él mismo expresa: “Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno.” (Silva 176)

Se trata de un personaje que se forma con un fuerte deseo de acción y a la vez de meditación. Elementos que le sirven a Silva para expresar cuestiones en torno al rol social del artista; al respecto, Aníbal González afirma: “Esa meditación acerca del intelectual, en *De sobremesa*, se centra particularmente, [...] en torno a la necesidad de definir las fronteras entre el mundo de las ideas –de los textos, de las ficciones- que maneja el intelectual, y el mundo de las acciones concretas.” (González 275) Es decir, que José Fernández proyecta la desubicación en cuanto a la necesidad de acción y de meditación, además de dicotomías que desencadenan en una continua batalla interior con su origen y el mundo en el que vive.

Sobre estas dicotomías de la acción y la meditación, el personaje dice: “por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrade, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo

gozador.”<sup>3</sup> (Silva 176) Se trata de dos impulsos aparentemente contrarios que han formado el carácter del personaje y definen sus acciones.

Ante el vaivén de los impulsos sensuales e intelectuales que corren por su sangre, Fernández se ve impulsado a realizar una búsqueda que le permita llenar el vacío que le causa esa inestabilidad que siente, de lo que resulta una afición por coleccionar más que libros, sensaciones. Camilo Hoyos, a partir de la división entre el *yo sensual* y *yo intelectual* que expresa Fernández, afirma: “La importancia de estos es que uno, como lo veremos, tenderá hacia la realidad, hacia la búsqueda de las sensaciones corporales, mientras que el otro le insistirá constantemente en buscar sensaciones provenientes del Misterio y de lo Desconocido; mientras que uno tiende al plano real—lo sensual—, el otro le insistirá a remitirse a un plano espiritual—lo intelectual.” (51) Aquí diríamos que lo sensual remite a la búsqueda de vivencias que involucren emociones fuertes, excitantes y efímeras, mientras, lo intelectual remite al deseo de reflexión y creación de planes como la colección misma, en estado de calma. Podríamos decir que el yo sensual y el intelectual representan también la vivencia de la vida burguesa y la de la trascendental libertaria del poeta marginado en la época, respectivamente.

Estos impulsos revelan a un Fernández consagrado por momentos. En su planeación del proyecto político que corresponde al yo intelectual, él es: “[...] el adorador de la ciencia que se ha pasado dos meses enteros yendo diariamente a los laboratorios de psicofísica; el maniático de filosofía que sigue las conferencias de La Sorbona y de la Escuela de Altos Estudios,” (Silva 131) Fernández actúa movido por sus dos orígenes. Su tendencia intelectual, le permite recurrir a aspectos positivistas en su cotidianidad. Sin embargo, consideramos que no se trata de un

---

<sup>3</sup> Ver cuadro comparativo de los atributos de José Fernández, la herencia de sus padres y de otros familiares. En tesis doctoral: “Artista e imagen: Fernández y la creación decadentista De sobremesa de José Asunción Silva” de Camilo Hoyos Gómez 49-50.

sometimiento o aceptación de las formas positivistas, sino de una conveniencia que le permite preparar su resistencia. Esta contradicción puede entenderse no como la afirmación de que la ciencia no sirve, sino que, la ciencia no lo resuelve todo; de hecho, no debe entrar a etiquetar ni examinar al artista.

La tendencia sensual de Fernández parece más intuitiva, de gustos más comunes y de excesos “y cerca de ese yo intelectual funciona el otro, el yo sensual que especula con éxito en la Bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los caballos fogosos y violentos, de Lelia Orloff, de las pedrerías dignas de un rajá o de una emperatriz, de los mobiliarios en que los tapiceros han agotado su arte.” (Silva 131) Se trata de un perfil que encaja más con el del burgués porque se mueve en función del dinero, inversiones y apariencias. Este es el yo que lo conduce a ser un rastaqueros y a buscar algo distinto, algo quizás más profundo.

Fernández como artista que vive entre el *yo sensual* y el *intelectual*, colecciona objetos que considera bellos. En la cita anterior, manifiesta la atracción que experimenta hacia los objetos, nombrándose dueño de ellos para que la colección adquiriera sentido. Ya que “el fenómeno de la colección pierde su sentido cuando pierde su sujeto.” (Benjamin 15) Es decir, Fernández considera necesario que haya un sujeto artista capaz de “habitar” los objetos que colecciona, para conseguir experimentar las sensaciones que escribe de manera estética en su Diario.

En el diario Fernández escribe sobre la angustia que siente cuando da gusto al *yo sensual* y por ello comete acciones que luego no comprende como cuando creyó haber asesinado a Lelia Orloff, mujer con quien iniciaba un romance, “[...]Fue un movimiento irrazonado, un impulso ciego, inconsciente, como el que una tarde del otoño pasado me hizo insultar sin motivo al diplomático alemán que me habían presentado diez días antes, dando ocasión para un duelo estúpido en la frontera belga y para que Marinoni me creyera loco.” (Silva 138)



Un acto violento y confuso de sensaciones desenfundadas, celos y el ataque a Lelia Orloff conducen a Fernández a la búsqueda de un lugar propicio para la reflexión. Decide irse a Interlaken y pide que le envíen los objetos que ha recolectado en París, “He escrito a París pidiendo que me manden a Interlaken una multitud de cosas que me hacen falta, y voy mañana a treparme a mi picacho sin llevar más libros que unos estudios de prehistoria americana, escritos por un alemán y unos tratados de botánica.” (Silva 138) La colección que está formando lo ayuda a mantener adherido a algo por lo que desea seguir, algo trascendental por lo que está viajando lejos de su tierra, algo que le permite recordar lo que no quiere ser y lo que quiere defender y esto le permite construir un plan político para su país. De este modo, no se aísla completamente, sino que sigue pensando en sus preocupaciones más reales como analizamos a continuación.

### **La adquisición de un plan político**

Las dificultades que enfrentan muchos de los artistas e intelectuales en sur América a finales del siglo XIX, se reflejan en la necesidad que Silva manifiesta en Fernández, de viajar a Europa y absorber a manera de saqueo, no solo en París como señala Cristóbal Pera, (134) una serie de elementos que le permiten desarrollar una esperanza, en pro de la existencia digna del artista y que al plasmarse en el diario se evidencian como otra posesión seleccionada para su colección.

La fecha del *10 de Julio* relata la estadía de Fernández en Interlaken como un evento que apropia dentro de las vivencias intelectuales recolectadas en el diario. Durante los días en que está Fernández en este pueblo de Suiza, experimenta la exploración de ideas que le sugiere su *yo intelectual* en oposición a su *yo sensual*, que ha regido sus complicadas vivencias sexuales y de consumo de alucinógenos. Ha encontrado un lugar apartado, así como el que en el presente narrativo de la novela le propone Óscar Sáenz que sería un lugar propicio para su consagración a

una sola labor (la poesía). José Fernández expresa: “[...] no se me ha pasado por la cabeza una imagen voluptuosa, no he sentido ningún deseo y me he emborrachado de aire y de ideas.” (Silva 139) Es decir, Fernández está en el lugar que le ha designado el positivismo al poeta. Sin embargo, aunque el poeta se sirva de este lugar para pensar la realidad suramericana, él no se queda condenado al aislamiento y sigue rebelándose contra la etiqueta que le impone el positivismo pues no se dedica a la poesía.

El paisaje del pueblo, el aislamiento, la contemplación de la naturaleza, el horizonte, la noche, la vía láctea, etc., corresponden a “[...] uno de los pocos interludios que podríamos llamar bucólicos en la novela [...]” (Pera 134) ya que expresan una visión romántica de la naturaleza y producen en José Fernández una sensación de tranquilidad, que el mismo llama: *quietud pensativa* y *suprema paz*, como se observa en las siguientes líneas: “En la primera hora de quietud pensativa volvieron a mi mente escenas del pasado, fantasmas de los años muertos, recuerdos de lecturas remotas; luego lo particular cedió a lo universal; algunas ideas generales[...]” (Silva 140) Se trata del espacio aislado de inspiración poética que le deja el período finisecular al artista, donde los ideales del pasado ya no tienen cabida son solo fantasmas enterrados. Sin embargo, en él rondan ahora como recuerdos, que apropió en su diario, para darles vida en la colección que expone en la sobremesa.

Seguido a esto, la noche también le permitió imaginar “[...] cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, [...]” (Silva 140) vivencias que describe como *inolvidables*, que dieron fuerza al *yo intelectual* y que en la mañana siguiente se convertirían solo en un recuerdo frente a las realidades menos estéticas de la vida. Es decir, vivencias que seguirán a su lado pero que no lo van a aislar como sugiere el positivismo, ya que es en la vida cotidiana donde pueden

cobrar sentido, no deben condenarlo al aislamiento, sino que deben impactar la realidad como intenta hacer al darlas a conocer a sus amigos en la sobremesa.

José Fernández en el espacio de reflexión descrito, desarrolla un plan político de aplicación práctica para gobernar su país, lo registra en su diario. Lo apropia como otro de sus valiosos elementos de colección. Dicho plan comenzaría por triplicar su dinero, dándole a Carrillo, el administrador de los millonarios exitosos, los millones de francos que gana de la venta de las minas de oro. Esto para viajar por Estados Unidos e investigar las estrategias de su progreso. Así, Fernández dice: “[...] mientras me consagro en alma y cuerpo a recorrer los Estados Unidos, a estudiar el engranaje de la civilización norteamericana, a indagar los porqués del desarrollo fabuloso de aquella tierra de la energía y a ver qué puede aprovecharse, como lección, para ensayarlo luego, en mi experiencia.” (Silva 141) Este plan representa el interés burgués de avanzar tecnológica y económicamente aprendiendo de la potencia que ya Martí había advertido.

Silva desarrolló este plan por medio de Fernández, como una solución irónica y subjetiva del personaje, al pertenecer a un alto nivel económico y de influencia política. A su manera, José Martí (1853-1895) había señalado en *Nuestra América* (1891) la ironía de los gobernantes que buscaban regir a partir de la imitación de los modelos imperantes; expresaba: “la incapacidad no está en el país naciente, que pide formas que se le acomoden y grandeza útil, sino en los que quieren regir pueblos originales, de composición singular y violenta, con leyes heredadas de cuatro siglos de práctica libre en los Estados Unidos, de diecinueve siglos de monarquía en Francia. Con un decreto de Hamilton no se le para la pechada al potro del llanero.” (Martí 33) La idea de Martí era que se gobernarán las naciones suramericanas de acuerdo con el conocimiento de las riquezas, posibilidades y necesidades propias y no imponiendo modelos de naciones extranjeras, que limpiaran la subestimada e ignorada realidad del continente.

Fernández, por su parte, planea regresar a su tierra con el bagaje financiero adquirido en EU y con ingenieros *sabios* ingleses, visitar las provincias para observar a la manera del poeta Andrés Bello (1781-1856) en las *Silvas*, las necesidades, posibilidades de cultivos, vías de comunicación, riquezas naturales, características de los habitantes y sumergirse unos meses en *tribus salvajes* para aprovechar en unas, su *vigor violento* y en otras, su *indolencia dejativa*. De manera que el interés de Fernández al conocer los modelos de otros países no es imitarlos, es observar cómo consiguieron sus logros y evaluar qué retoma de la mentalidad que los impulsó.

Con la investigación socioeconómica que realice Fernández (incluyendo a todos los integrantes del país irónicamente como señalaba Núñez en sus campañas políticas), tomará un cargo en el gobierno con el fin de consagrarse dos años a diseñar su gran plan de gobierno. De este modo, el positivismo que representa Óscar Sáenz se conecta con el *yo intelectual* que fluye en Fernández en su creación del proyecto político nacional y retoma los ideales de fundación de nación; “El país es rico, formidablemente rico y tiene recursos inexplorados, es cuestión de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales.” (Silva 142) Este proyecto se construye como una respuesta burlesca al coyuntural proyecto nacional Regenerador, de Rafael Núñez (1825-1894). Ya que utiliza un discurso político que exagera las supuestas maravillas de la Regeneración, la describe de manera utópica como si realmente creyera que el progreso que pregona, es la salida a todos los males o la manera más idónea de encajar en la época moderna.

Se trata de conformar un partido político secular, distinto del tradicional conservador. La regeneración es un proyecto liderado por el pensamiento conservador de Miguel Antonio Caro durante la presidencia de Rafael Núñez, liberal unido a conservadores. Fernández desea: “[...] organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido

nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, [...].” (Silva 142) Apostarle a la ciencia es muestra también de lo irónico del discurso de Fernández pues se opone a su pensamiento real de defenderse de la ciencia y abrirse espacio en la sociedad sin etiquetas.

Fernández planea difundir el partido que conforme mediante la imprenta y libertad de prensa que podían tener los periódicos en el momento (hace referencia al uso restringido de la prensa que permitió Núñez para beneficio de su gobierno). Con esta forma de difusión también se cuestiona la falta de autonomía periodística en el gobierno regenerador.

Sin embargo, ante la propuesta pacífica anterior, surge una segunda propuesta dominada más por el otro yo que mueve a Fernández, *el sensual*. Se trata de una opción *brutal*, guiada por la fuerza y el manejo de las armas; la tiranía, una dictadura lograda con el enfrentamiento violento, la sangre de *unos cuantos miles de indios infelices*; la instalación de un gobierno de fuerza, seguido por un trabajo decisivo con energía y acción, que implante medidas económicas que resuelvan los problemas actuales, y permitan al país salir del atraso que Fernández observa, invirtiendo “[...] en carreteras, en ferrocarriles indispensables para el desarrollo de la industria, en puentes que crucen los ríos torrentosos, en todos los medios de comunicación de que carecemos hoy, y cuya falta sujeta a la patria, como una cadena de hierro y la condena a inacción lamentable.” (Silva 143)

La solución tecnológica es irónica, porque supone la satisfacción de unas necesidades materiales a costa del sacrificio y de la vida de personas que no son incluidas como importantes en la nación. Se trata de la contradicción del progreso tecnológico o la implementación del orden de la ciudad sobre la pequeña aldea.

El plan dictatorial de Fernández lograría su irónico sueño de transformar su país en uno industrializado, atractivo para migrantes cansados de la explotación inglesa, para inversionistas

extranjeros; propicio para el desarrollo de la educación “[...] levantará al pueblo a una altura intelectual y moral superior a la de los más avanzados de Europa. Libre el país de los pavorosos problemas que minan las viejas sociedades europeas y estallan en ellas en alaridos nihilistas y reventar de bombas, mirará tranquilo hacia el futuro.” (Silva 145) Es decir, regenerará a Colombia, hará un país cuya capital supere las capitales europeas en su particular expresión nacional y esta ironía que critica la admiración de Núñez por Europa, denota la capacidad de Fernández para superar la superflua imitación del que admira ciegamente a Europa:

[...] transformada a golpes de pica y de millones; como transformó el Barón Haussman a París; [...] ostentará ante él; en la perspectiva de anchas avenidas y verdeantes plazoletas; las estatuas de sus grandes hombres, el orgullo de sus palacios de mármol, la grandeza melancólica de los viejos edificios de la época colonial, el esplendor de teatros, circos y deslumbrantes vitrinas de almacenes, bibliotecas y librerías que junten en sus estantes los libros europeos y americanos ofrecerán nobles placeres a su inteligencia. (Silva 145)

Además de estos progresos propios del nuevo orden urbano y los tecnológicos que indica la cita; sería una capital para el arte, la ciencia, la novela y la poesía; “[...] como flor de esos progresos materiales podrá contemplar el desarrollo de un arte, de una ciencia, de una novela que tengan sabor netamente nacional y de una poesía que cante las viejas leyendas aborígenes, la gloriosa epopeya de las guerras de emancipación, las bellezas naturales y el porvenir glorioso de la tierra regenerada.” (Silva 145) La exageración subrayada indica la ironía, además de la apología a la ciencia y su posible convivencia con el arte. Del mismo modo se muestra la existencia de la novela, las artes y la poesía al servicio del modelo ordenador, sometida a cantar las guerras heroicas de independencia (a manera decorativa y sin trascendencia en el proyecto político ejecutado) y las glorias del proyecto regenerador.

Fernández en su diario denota el sentido de este sueño en que el país está cansado de las promesas de libertad que expresa la *carta constitucional* y que en la práctica *son violadas todos*

*los días*. En esta fecha del diario consideraba que el país ansiaba “[...] una fórmula política más clara, prefiere ya el grito de un dictador de quien sabe que procederá de acuerdo con sus amenazas, a las platónicas promesas de respeto por la ley burladas al día siguiente.” (Silva 146 subrayado añadido) Este fragmento muestra la decepción del poeta frente la falacia en que se convirtió la libertad retomada una y otra vez por los políticos, religiosos, románticos, educadores, etc.

Fernández por su parte, confiaba en una transformación apoyada por el ejército “[...] mandado por lo más selecto de la aristocracia conservadora, mis primos los Monteverde, atléticos, brutales y fascinadores, improvisados generales en los campos de batalla, debido a sus audacias de salvajes; [...]” (Silva 146) Los Monteverde representan la línea familiar de acción de Fernández, es decir, la de su *yo sensual*.

Así, de lograr este plan, Fernández se retiraría dejando el poder asegurado a los Monteverde y daría rienda suelta a su *yo intelectual*, retomando la filosofía y la poesía, en una actitud reflexiva, serena y apaciguada en contraste con la sensual de la época de juventud y que consiguiera influir de manera ejemplar en los nuevos poetas: “[...] saciado ya de lo humano y contemplando desde lejos mi obra, releeré a los filósofos y a los poetas favoritos, escribiré singulares estrofas envueltas en brumas de misticismo y pobladas de visiones apocalípticas que contrastando de extraña manera con los versos llenos de lujuria y de fuego que forjé a los veinte años, harán soñar abundantemente a los poetas venideros.” (Silva 147) De este modo, Fernández en su diario escribía que sin realizar el sueño político no podría conseguir la tranquilidad que su *yo intelectual* le reclamaba.

Nuevamente, parece que al asignar un espacio específico para el yo intelectual se le reduce, se simplifican sus posibilidades, el arte reducido a un lugar de tranquilidad y aislamiento, sin posibilidad de expresar su valoración ética y estética del mundo. Entendemos que la heterogeneidad y crisis que vive el artista a finales del XIX son su ser y no es posible separarlas;

por eso Silva nos propone una totalidad que incluye tanto los deseos de acción como del espíritu en conexión y el error fue verlos aisladamente porque perdieron su sentido y la novela se veía como un grupo de retazos distantes.

Años después en la sobremesa que ofrece Fernández a sus amigos, al interrumpir la lectura del diario, les expresa su distanciamiento de aquel sueño político “Yo estaba loco cuando escribí esto, no Sáenz, exclamó Fernández, interrumpiendo la lectura, dirigiéndose al médico y sonriéndole amistosamente...” (Silva 148) El médico por su pensamiento positivista contestó que debió consagrarse a ese sueño en vez de haberlo dejado ir y, estar leyéndolo con tal despreocupación ahora: “Y tú eres un chiflado porque habiendo concebido eso hace ocho años, nos lo estás leyendo aquí ahora, en vez de haberlo realizado de parte a parte....” (Silva 148) El positivismo sirvió para reproducir las ideas de limpieza y orden de la Regeneración; razón por la que Sáenz coincide con este plan político y no con que es una locura de Fernández. Además, Sáenz admira a los poetas patriotas.

Contrariamente, a Juan Rovira le molesta y le parece algo absurda e incomprensible la idea de que Fernández se hubiera imaginado como presidente, señala: “Me habían ocurrido todas las cosas posibles e imposibles respecto de ti, menos ésta, ¡que alguna vez se te hubieran ocurrido semejantes barrabasadas! Tú, presidente de la república, qué degradación para ti, soltó Rovira con acento indignado.” (Silva 148) Rovira decide dejar la reunión, pues no consigue entender la posible relación entre *Villa Helena* y el proyecto político nacional, que ha relatado Fernández a lo largo del pasaje del *10 de julio*. Esta falta de comprensión que sufre el coleccionista va señalando la inacción en que queda el artista cuando al finalizar la lectura y concluir la colección recibe el silencio de sus amigos.



Por su parte Cordovez se preocupa por el valor de los negocios referidos por Fernández en el pasaje, así dice: “¿las ventas de las minas, los negocios en Nueva York y las pesquerías de perlas te dieron los resultados que esperabas? [...]” (Silva 148) Fernández responde que los resultados habían sido superiores y deja el interrogante acerca de qué, lo había detenido. Interrogante que para Sáenz tiene como respuesta la vida de placeres y excesos, la *incesante cacería de sensaciones...* con mujeres, que considera, desenfoca a Fernández, “Los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria, [...]”. (Silva 148) Todos los excesos burgueses.

Fernández sigue con la lectura de su diario ante Sáenz, Cordovez y Pérez, quienes plácidos y sorprendidos con los sucesos que ha relatado Fernández dejan de intervenir y cuestionar su mencionado proyecto político y le piden a coro que continúe la lectura.

De este modo se tiene la caracterización del complejo personaje coleccionista, quien reúne los perfiles de los personajes, el espacio de tertulia, intereses, renunciaciones, la cacería de sensaciones acorde con el impulso sensual y la adquisición de un plan político que evidencia el impulso intelectual. Todos elementos reunidos y expuestos de manera particular y enigmática en una sala de estar bogotana, iluminados por una luz tenue. Todos identificados como la representación de la tensión dialéctica entre dos polos: el del orden y el del desorden (10) en que Benjamin ubica la existencia del coleccionista. Es decir, una selección de objetos, de planes, de vivencias tanto intelectuales como de goce que conforman una colección, que responde críticamente a los discursos dominantes de la época como el del positivismo, burgués y la regeneración, y a la confusión que resulta de pertenecer a un árbol genealógico ambivalente.

Parece como si Fernández encarnara por un momento a Núñez, se pusiera en su lugar y expusiera su plan político no con el fin de homenajearlo como algunos lectores han asumido sino

con el fin de mostrar las debilidades y falacias y de su discurso. Primero, la falsa inclusión de las diversas comunidades, pues el discurso de Núñez era excluyente por los principios positivistas y la cercanía con los conservadores. Segundo, la falacia de pretender que la imitación de modelos como Estados Unidos, Francia o Inglaterra eran la solución para la república colombiana. Y por último la falacia de pretender que la regeneración impuesta crearía una literatura idónea como la patriota o la ermitaña, fuera del espacio tecnológico, racionalizado de la ciudad.

### Capítulo 3

#### Fernández y el *diario* de María Bashkirtseff

*Hay frases del Diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones. De sobremesa 129*

Se ha esbozado la actitud de coleccionista que posee el personaje de José Fernández en la puesta en escena de la reunión de sobremesa con sus amigos; asimismo, los impulsos ambivalentes que lo rigen en las búsquedas y vivencias que relata en el diario que escribe y lee en la sobremesa. Ahora bien, es necesario profundizar sobre las sensaciones, impresiones y emociones que le produce la lectura de la autobiografía de María Baskirtseff a Fernández y cómo este se apropia de elementos de la autobiografía en la composición de su colección.

Fernández desarrolla al inicio de su diario la lectura del *Diario de mi vida* de María Bashkirtseff y lo presenta como el primer objeto “habitado” por él en la colección; al mismo tiempo se sirve de este diario para desarrollar un plan a seguir en su actitud de coleccionista, debido a que como él afirma refleja perfectamente sus deseos.

Para Fernández el diario de Bashkirtseff expresa su comprensión intuitiva del arte en oposición a la incomprensión sistemática de los artistas y sus obras en el discurso científico dominante de la época, el positivismo, encarnado en el científico Max Nordau. Frente a esta confrontación de discursos que utiliza José Asunción Silva como marco del diario de Fernández. Nicolás Fernández Medina señala que se origina en la necesidad de manifestar la defensa de la nueva sensibilidad modernista, ya que dentro de las clasificaciones del positivismo esta no tenía lugar: “*Degeneración*, por lo tanto, es en gran medida la respuesta del Dr Nordau al desarrollo del modernismo en las artes. En él se sostiene que las ciencias naturales proporcionan al hombre una

clara comprensión del mundo, y lo que todo hombre necesita es entender el funcionamiento interno de estas ciencias para desbloquear los misterios para el progreso y evolución.” (Fernández Medina 65) Es decir, para el positivismo solo la ciencia brinda las fórmulas para progresar y evolucionar, razón por la cual el arte y sus cuestionamientos le resultan impertinentes y aunque el “[...] debate del positivismo y el arte se da como defensa de la nueva sensibilidad que emerge y se denomina modernismo, [...] para el positivismo sobran las preguntas del arte, la música, la literatura, la ciencia ha organizado todo.” (Fernández Medina 65)

Para efectos de esta investigación se destaca que se trata de una defensa del artista y el arte, sin restringirlos a una corriente. Ya que como menciona el autor para el positivismo sobran las preguntas sobre el arte, la música, la literatura y es esta exclusión junto a las etiquetas que les otorgaban, lo que resiste y cuestiona constantemente el personaje a través de su colección privada.

José Fernández busca reivindicar la imagen que intentó profanar Nordau; mostrando una manera de “poseer”, “habitar” y “dar vida” (en términos de Walter Benjamín) a la percepción del arte que toma de la pintora rusa. En el siguiente fragmento, vemos como Fernández exalta esta pintora en un acto de redención a través del irónico perdón al crítico maniático que la inmortalizó:

¡Desde el fondo de la sencilla tumba que guarda tus cenizas en el Cementerio de Passy y a donde irán los intelectuales de mañana a cubrir de flores el mármol que conserva tu nombre, desde el fondo del tiempo donde llegarás agrandada por la leyenda, perdona, ¡oh muerta dulcísima! al maniático seudosabio que te inmortalizó juntándote con Wagner y con Ibsen, en la expresión de su desprecio profundo! (Silva 121)

José Fernández se identifica con varios aspectos que exalta de la corta vida de la pintora: lecturas como la de Balzac, a quien reconoce como “genio enorme”; gusto por los poemas de Spinoza y de Fichte, de quienes señala eran “los más sutiles de los poetas”. Con esta tradición de

lecturas, Fernández presenta a María Bashkirtseff como una artista reflexiva incansable de los temas trascendentales del ser.

El amor que a ella profesa está en la verdad que el *Diario* revela sobre el artista “el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada.” (Silva 128) En ella Fernández logra proyectar la misma ambivalencia que él vive en cuanto a los deseos del goce vinculados con la acción y, los del intelecto con la meditación; aunque en este caso impedidos por la enfermedad, la tisis diagnosticada fríamente por un médico, un mal que a sus veintitrés años la separa de alcanzar sus anhelos.

El tema de la salud se observa también como un elemento que atrae y seduce a Fernández como sucede tal vez con las pinturas prerrafaelitas y la apariencia débil, flotante, casi fantasmal de sus imágenes femeninas. Al respecto Sylvia Molloy afirma: “El hecho de que esta seductora extravagancia quizá conlleve un peligro de muerte sin duda contribuye a su atractivo”. (Molloy 321) José Fernández imagina su dolor y se apropia de sus sueños rotos, quizás la limitación de María Bashkirtseff hace que Fernández se sienta retado a continuar sus sueños de vivirlo todo:

[...] morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla, morir sin haber realizado la obra soñada, que salvará el nombre del olvido; morir dejando el mundo, sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones que siente dentro de sí, cuando el conocimiento de seis lenguas vivas, de dos lenguas muertas, de ocho literaturas, de la historia del mundo, de todas las filosofías del arte en todas sus formas, de la ciencia, de las voluptuosidades de la civilización, de todos los lujos del espíritu y del cuerpo, cuando los viajes por toda Europa y la asimilación del alma de seis pueblos, sólo han servido para desear la vida con ardor infinito y concebir planes cuya realización requeriría diez vidas de hombre! ¡Morir así, sintiéndose el embrión de sí mismo, morir cuando se adora la vida! [...] ¡Imposible! (Silva 124)

Esta proyección emocional de la sensación de impotencia ante la enfermedad y la muerte, que percibe Fernández de “la mariposa de luz que fue el alma de la Bashkirtseff”, refuerza la necesidad de vivir, tanto su *yo intelectual* a través del ya estudiado plan de gobierno, como su *yo sensual* a través de la búsqueda de sensaciones mundanas, que den paso a sus creaciones artísticas.

Sin embargo, la muerte de la pintora representa también la imposibilidad de la realización de los planes del artista, así como sucede con el plan político, que ocho años después, cuando es leído por Fernández del diario, es valorado por él mismo como una creación hecha en un estado de locura. Posteriormente, las posibilidades con el personaje de Helena en París también se hacen inalcanzables cuando encuentra su tumba.

La vida de Maria Bashkirtseff se caracteriza por un tono ideal que interpretamos como una representación de la vida de la poesía y el poeta en el período finisecular. Es decir, la vitalidad y la prematura muerte de la pintora, la entendemos como la necesidad de poesía y por ende poetas y al mismo tiempo como eliminación y olvido de esta forma literaria. Esta representación de la poesía y su condena al olvido en la sociedad de finales del siglo XIX también se representa en el cuento *El Rey burgués* de Rubén Darío (Darío).

Ya ha manifestado Fernández las dificultades de la poesía en su época, el lugar de incompreensión en que se encuentra y su dificultad de perseverar tal empresa. De manera que el diario de la pintora le sirve a Fernández como guía de su búsqueda de su lugar como artista. Y por esta razón la *mariposita* del alma de María Bashkirtseff es el elemento que recorre todas las posesiones de Fernández como se observa en la sobremesa, cuando extiende la propiedad de los elementos coleccionados a todas las vivencias relatadas y la creación de Helena al campo artístico, presente en todos los aspectos de la vida del poeta Fernández.

Igualmente, Fernández se apropia de la enfermedad como vehículo de expresión y vivencia de la situación del artista. Quien es misterio y anomalía para la ciencia.

### **Fernández y la apropiación de la enfermedad**

Toda esta inestabilidad emocional que manifiesta Fernández, también causada por las tensiones de su origen genealógico ambivalente, su resistencia a encajar en las etiquetas que le exige el discurso científico de su amigo médico Óscar Sáenz y la percepción negativa del artista expresa en Max Nordau, sus lecturas de Platón y Espinoza, su auto-reconocimiento en María Bashkirtseff y su posterior padecimiento inexplicable e incurable, podrían vincularse con la tendencia neurótica que Hauser retoma del psicoanálisis cuando expresa que “[...] el artista –no está muy lejos de la neurosis.” (Hauser 100) Si entendemos esta cercanía como la aproximación que puede tener una persona a la enfermedad mental.

Para el caso del artista, Hauser afirma que se ha creado el mito del *genio enfermo* caracterizado por el psicoanálisis en forma exagerada. Hauser parafrasea esto señalando que el psicoanálisis repite que el artista sólo se preocupa por deseos libidinosos, del complejo de Edipo, del miedo de castración, de tendencias sádicas, masoquistas o narcisistas; aunque él nota que ésta definición opera con un concepto muy reducido del inconsciente y de las fuerzas creadoras. (100)

Entonces, Hauser se inclina por admitir que el artista puede tender a la neurosis, aunque indica que el psicoanálisis no alcanza la complejidad de los procesos de la psique para el caso del artista. Hauser nota esta tendencia “[...] en el sentido de que las reacciones del artista muestran una cierta rigidez en la que habría que ver el mínimo de una neurosis, [...]” A Fernández la inconformidad que le sugiere la vida superficial que lleva en París, lo cuestiona como artista y viajero y lo hace sentir frustración frente a sus objetivos iniciales para ir a la capital francesa, desestabilizando su psiquis por momentos.

La siguiente cita expresa con cierto humor y remembranza las sensaciones encontradas que llevaron a Fernández a salir de su país y el sentimiento de decepción por el resultado obtenido al estar en París.

¡Años de locura y de acción en que comenzaron a elaborarse dentro de mí los planes que hoy me dominan, en que la comprimida sensualidad reventó como brote vigoroso bajo el sol de primavera, en que las pasiones intelectuales comenzaron a crecer y con ellas la curiosidad infinita del mal; [...] me forzasteis a dejar la Tierra, donde era quizás el momento de visar a la altura, y venir a convertirme en el rastaquero ridículo, en el snob grotesco que en algunos momentos me siento! (131)

Sin embargo, para Fernández en los momentos de creación, la necesidad de escribir y la actitud coleccionista pueden ser parte de lo que Hauser caracteriza como: “La diferencia entre un neurótico artista, que puede ser neurótico, pero que no tiene por fuerza que serlo, consiste esencialmente en que, como solución a sus conflictos internos y como desviación de sus deseos insatisfechos, el artista produce obras de arte en lugar de síntomas neuróticos.” (Hauser 102) El hecho de coleccionar se convierte en una elaboración reestructuradora de la tradición a la que adhiere y de lo que rechaza. Escribir un diario o una colección de vivencias de hecho es el intento de Fernández por resolver la situación de decepción que le generó su viaje a París y su capacidad de acción frente a los retos que le supone la situación del artista.

Fernández desarrolla la colección en su actuar obsesivo por crear un lugar que valide su apropiación de poses particulares. Sylvia Molloy presenta las poses de Fernández como posesiones que constituyen su capital; “[...] poses como deambulando en su estudio, nunca satisfecho del todo, acariciando una vasija de Gallé, luego un candelabro de Falize. Como si fueran objetos, estas poses le pertenecen, constituyen su capital.” (Molloy 324) Es decir, Fernández como artista vive obsesionado con el deseo de apoderarse, tanto de una imagen de sí, como de otros elementos, que lo definen en oposición al sistema que le ha negado su lugar en la sociedad. De manera que no se



trata simplemente de la constitución de un capital sino de un proceso de autodefinición que determina la diferenciación que hay entre él y el entorno que lo ha dejado fuera de lugar.

Es por esto que Fernández no se conforma con acumular, por el contrario, como señalan Sylvia Molloy y Alejandro Mejías López: “La acumulación, sin embargo, no trae consigo la calma; lo que mantiene juntas todas estas poses es el deseo inextinguible.” (Molloy 325) Fernández tiene una finalidad en mente, ha iniciado su colección con un propósito como se ha insistido. Por esta razón la colección continúa obsesivamente hasta su presente, donde logra completarla. Probablemente, cuando Fernández completa el sentido de la colección en la reunión de la sobremesa, termina esa creación y se enfoca en otro objetivo que motive una nueva colección, pues su deseo creador no se extingue.

Alejandro Mejías expresa que el significado del deseo como fuerza creadora se perpetúa en el personaje de Fernández; además, busca el sentido a la relación entre la tendencia neurótica del artista y su impulso creador: “De sobremesa constituiría, en el nomadismo esquizo de personaje y texto, una especie de contradiscurso subversivo no sólo en oposición a esta narrativa autoritaria y policial del realismo naturalista, sino también a los discursos político, médico y legal modernos del que aquél, de últimas, se hacía cómplice.” (Mejías 348)

Aquí concuerdo con la imagen del nómada esquizo que Mejías toma de Deleuze y Guatari, pues considero que es una manera de actualizar la forma heterogénea del personaje y la novela, que además refleja la resistencia o la oposición a los discursos regentes que manifiestan en el momento. Sin embargo, no concluyo que en definitiva estas formas se hagan cómplices de lo que critican, porque el perpetuo deseo no coincide con el sometimiento al orden dominante de lo contrario sería un deseo modelado, limitado, regenerado.

Es de esta manera como considero que el personaje se apropia de los impulsos vitales de María Bashkirtseff, del deseo vital y de sus dolencias. Se apropia de una patología que traslada a su propio cuerpo. (Molloy 328) Esta patología se hace patente en el desarrollo de la búsqueda de Helena y perdura en el presente narrativo al transcurrir la sobremesa; como comenta uno de sus amigos en relación con la aclamada lectura de algo que tiene que ver con la enfermedad de Fernández, de la cual los médicos no saben la cura. De manera que la enfermedad misma se convierte en un elemento que Fernández adquiere a partir del diario de Bashkirtseff y que hace parte de lo que apropia como coleccionista.

### **Helena, creación que guía la colección**

Después del auto-reconocimiento que hace Fernández en la pintora rusa, después de actualizar o renovar sus deseos vitales y sus padecimientos, apropiándolos en el planteamiento de propósitos intelectuales como la reivindicación del arte frente al positivismo y el plan político. Fernández crea a Helena para impulsar dichos objetivos. Pues siempre menciona su plan al lado del espíritu guía que lo inspira a buscar por toda Europa y al mismo tiempo desarrolla la desconocida enfermedad que le permite presentar la reducida capacidad del positivismo a través de los médicos y su imposibilidad para comprenderlo y curarlo. Y es el personaje de Helena, quien, finalmente, trae a Fernández a su tierra para que ejecute el dichoso plan.

Se trata de una mezcla particular de elementos que va conectando el artista finisecular encarnado en Fernández. Este revuelto es el orden particular que quiere exhibir en su colección. La miscelánea que desea dar a conocer, sacar de la privacidad, para exponerla en el secreto lugar de la tertulia, con el fin de provocar un cambio, generar un revolcón que modifique el estancamiento en que se encuentra la vida bogotana ante el pensamiento regenerador y la falsa (en

el sentido de que es excluyente, desigual, inapropiada para el país) idea de progreso reproducida por el positivismo y el romanticismo ejemplar.

Fernández escoge este orden particular iluminado por Helena, para diferenciarse del hombre práctico que defiende Max Nordau. Fernández se opone al hombre práctico diciendo: “Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, [...]”. Fernández en vez de ser práctico se presenta seleccionando personajes del pasado con quienes se identifica y a quienes desea dar vida nuevamente, manifestando la *visión senil* del coleccionista que da vida al recordar del pasado:

Tú no fuiste práctico, sublime guerrero, poeta que soñaste y realizaste la independencia de cinco naciones semisalvajes, para venir a morir, bajo techo ajeno, sintiendo dentro de ti la suprema melancolía del desengaño, a la orilla del mar que baña tus natales costas; ni tú tampoco, pobre genovés soñador que le diste un mundo a la Corona de España, para morir entre cadenas; ni tú, manco inmortal, que pasaste miserias sin cuento; ni tú, florentino sublime que con el alma llena de las ardientes visiones de tu Divina Comedia, mendigaste el pan del desterrado, ni tú, Tasso, ni tú, Petrarca, ni tú, pobre Rembrandt, ni tú, enorme Balzac, perseguido por los ruines acreedores, ni vosotros, todos, ¡oh! poetas, ¡oh! genios, ¡oh! faros, ¡oh! padres del espíritu humano que atravesasteis la vida, amando, odiando, cantando, soñando, mendigando mientras que los otros se enriquecían, gozaban y morían satisfechos y tranquilos!

Fernández está reviviendo una tradición de hombres que considera fiables: Bolívar, el poeta libertador de Suramérica, Cristóbal Colón, Miguel de Cervantes Saavedra, Dante Alighieri, el poeta Torquato Tasso (Italia, S. XVI), Petrarca (Italia, S. XIV), Rembrandt (Holanda, S. XVII) y Balzac (Tours, 1799-1850). Fernández halla verdad en ellos y la admira, independientemente de si fueron poetas, pintores o novelistas, los reconoce como genios porque no desistieron de sus sueños porque no se rindieron a pesar del desengaño, las cadenas, la enfermedad, la pobreza ni las deudas que padecieron.

Fernández “adquiere” y apropia a Helena no solo a través de la escritura al darle un nombre y describirla, sino también cuando la compara con una mariposa de muzzo cuya hermosura es difícil

fijar en una colección como fijar esa mariposa de Muzo en un mariposario. Así, Fernández dice: “Es tan delicado, tan dulce, tan extraño, tan aterrador lo que siento, que temo al querer decir la impresión con palabras, destrozar su frescura, como se destrozaría el esmalte de luz de una mariposa de Muzo, al quererla fijar con un clavo de hierro.” (Silva, O. C. 153) Esto muestra que para Fernández inicia el proceso creador. El problema de expresar una impresión siendo fiel a lo que siente el artista. Helena se compara a la poesía y es con versos que quiere “cantarla” (154).

Por el lado real, Fernández encuentra a una mujer llamada Helena, de acuerdo con la lista del hotel en Ginebra. En el diario este encuentro se describe como algo mágico. Fernández cruza miradas con ella en un restaurante del Hotel donde se hospedan. La admiración es total cuando Fernández la ve. Ella se convierte en guía y esperanza. Ella le ayuda a dar un orden particular a su colección. Esto lo vemos a lo largo del relato de Fernández y detalladamente cuando él ve sus ojos y siente las palabras de Beatriz o Diotima cuando guían a Dante y Platón en sus respectivas obras: “[...] yo seré tu conductora hacia la luz.” (Silva 155) Fernández sabía lo que quería cuando incluyó el diario de M. Bashkirtseff pero la creación de Helena le permitió seguir una ruta, a partir de la cual investigar, comparar y aproximarse a conclusiones sobre el debate de cómo establecer una nación libre y no sometida a un sistema excluyente.

Entonces Helena se convierte en el elemento central, porque logra dar sentido a las vivencias y elementos que reúne Fernández; de ahí que todo tenga relación con ella: “Todo eso es Ella...” (Silva 119), y por esto mismo, la búsqueda en Europa se termina cuando ella muere y Fernández encuentra su tumba en París. Fernández se devuelve a sur América y organiza los elementos de su colección alrededor de su idea de Helena.

Las funciones de conectar y dar sentido que Fernández le concede al personaje de Helena, subrayan la importancia del vínculo que se crea entre el poseedor y el objeto poseído. Debido a

que el significado se da de manera auténtica entre ellos dos; pues cuando un objeto cambia de dueño, necesariamente cambia la relación que se crea con él. En el caso de Fernández este no abandona su proyección de Helena al notar que no es ella la que podría ser su esposa o madre de sus hijos. Por el contrario, esto le permite reafirmar la adquisición que ha hecho de ella y el nivel creador al que pertenece, reflejándola también, con la imagen que adquirió de María Bashkirtseff y transportándola a su tierra de origen.

De esta manera Fernández, Helena, el diario de María Baskirtseff, las vivencias y objetos reunidos en la sala de la sobremesa desarrollan lo que Benjamin denomina “relación enigmática”. Es decir, una relación particular de sentido entre sí, que los mantiene en un terreno singular y privado. De dicha relación surge la “enciclopedia mágica” (16). Esto es, el compendio de todo lo que conlleva el sello o la marca de la posesión, ya que como señala Benjamin para el coleccionista “la propiedad es la relación más profunda que puede entablarse con los objetos: no es que los objetos despierten a la vida en él [el coleccionista], por el contrario, es que él los habita.” (16) De este modo Fernández como artista coleccionista corresponde a un hombre privado que pertenece a su propia colección. En su producción de sentido se une a ella dejando a otros la posibilidad de ser comprendido.

Al respecto, Benjamin señala que: “Solo cuando se extingue comienza a comprenderse el coleccionista” (16). Consideramos que el coleccionista se extingue cuando ha alcanzado su propósito, es decir, cuando ha completado su colección, como lo hace Fernández al terminar su sobremesa. Por esta razón no coincidimos con Cristóbal Pera cuando relaciona la muerte de Silva con la posible comprensión del sentido de la colección de Fernández. Pera dice: “Poco después de reescribir De sobremesa Silva se suicidó. Tal vez era muy consciente de que, solamente tras su desaparición su colección podría comenzar a ser entendida.” (Pera 152) Esto reafirma la lectura

autobiográfica que hace Pera de la novela, pues se nota la dificultad para diferenciar entre el análisis del personaje coleccionista y la vida del autor.

Cuando Fernández selecciona a Helena manifiesta la visión senil que identificaba Benjamin cuando el coleccionista se sentía inspirado por los elementos que escogía y remembraba su pasado más remoto a través de ellos. (10) El coleccionista mezcla esta visión senil con una capacidad infantil que le permite renovar la existencia de los objetos, su más profundo deseo es resucitar, dar vida al viejo mundo.

La creación de Helena con su aspecto ideal la podemos vincular con la tradición religiosa que ha influido en Fernández, gracias a su difunta abuela. Pues, a partir de ella aparece esta imagen ideal y salvadora del ritmo de vida desequilibrado que ha llevado. Esta capacidad senil e infantil del Fernández coleccionista también se observó en los elementos procedentes de sus familias de origen opuesto que destaca en la sobremesa al inicio de la novela.

Además de esto, vale la pena resaltar el hecho de que Fernández escribe su propio diario a partir del diario de María Bashkirtseff y crea su propia imagen de Helena con base en la selección de la corriente prerrafaelita. Así, Fernández remite a una tradición, que en su momento también se resistió a la forma que le imponía la enseñanza del arte en 1850 en Inglaterra. Fernández como coleccionista evidencia su visión senil y su capacidad infantil; como lo hicieron los prerrafaelitas al devolver su mirada hacia motivos literarios y folclóricos medievales y posteriormente, proporcionarle una dimensión sensual femenina a través de las musas Jane Burden (1839-1914) y Elizabeth Siddal (1829-1862) (Musée d'Orsay).

Fernández presenta su personaje de Helena y lo vincula con un cuadro prerrafaelita, para darle vida a una tradición que logró superar las dificultades que le imponía su época. Fernández

busca reafirmar el lugar que le parece idóneo para el artista. La escuela prerrafaelita es un modelo que igual que Helena le proyecta Esperanza.

La lectura del diario ubica a Fernández en Ginebra el 11 de agosto. Inicia cuando contempla la belleza de Helena, cuando logra verla en el restaurante de un hotel. El misterio comienza cuando la busca para entregarle un *camafeo* que al parecer se le cayó en el restaurante. El camafeo es una posesión que mantiene el vínculo que ha alcanzado Fernández con la creación de Helena. El camafeo como objeto de colección estará presente a lo largo del diario y la sobremesa del coleccionista.

Fernández se siente esperanzado. Considera que el personaje de Helena es un ser divino, una obra de arte, pálida y esbelta como los retratos femeninos de la pintura prerrafaelita, acompañados de frases en latín y de lirios como los que acompañarán el relato de esta imagen ideal. Ella es el motivo y el centro del desempaque de la colección del protagonista; así como señala Evelyn Picon Garfield sobre el personaje de Helena: “Helena sirve no solo de meta a la intriga sino también de foco estructural porque su nombre es la respuesta a las preguntas que los amigos le hacen a Fernández, impulsándolo a leer su diario”. (Picon 9) José Fernández al presentar su lectura del diario señala que todas las peticiones que hacen sus amigos sobre una lectura que desean, las rosas blancas y la mariposilla, confluyen en el mismo personaje, Helena:

-Todo eso es Ella... -dijo el escritor, como perdido en un ensueño; esta mañana las rosas blancas en la verja de hierro de Villa Helena; a mediodía el revoloteo de la mariposilla blanca que se entró por la ventana del escritorio... Ahora cuatro deseos encontrados que se juntan para que la nombre... -Se pasó la mano por la frente y se quedó callado luego sin que durante diez minutos en que pareció olvidarse de todo y sumirse en honda meditación, ninguno de los amigos se atreviera a distraerlo. (Silva 119)

Posteriormente, Fernández tiene pesadillas con Helena, el deseo de encontrarla mantiene el ejercicio de creación vivo “¡Si lograra verla, cambiar estos sueños que me enloquecen por la

serenidad que esparcirían en mi alma las primeras frases cambiadas con Ella!...” (Silva 164) Este fuerte deseo de perseguir el personaje de Helena, pasa de producirle esperanza de salvación, de amor puro, celestial, a convertirse en una obsesión que se aproxima al malestar anímico; en esta vivencia sentimental estimulada por la imaginación, Fernández dice:

¿Por qué la depresión de hoy en que me siento sin ánimo de trabajar ni de vivir, y pienso en Helena como un chiquillo perdido entre la noche de un bosque, pensaría en las caricias de la madre?... Es una obsesión enfermiza casi; al dormirme la veo vestida con el corpiño de seda roja que llevaba en Ginebra, llamarme con la mano pálida; al abrir los ojos, lo primero en que pienso es en ella y al hacer un esfuerzo para recordar las impresiones del sueño, me parece que entre la oscuridad de éste ha pasado, vestida de blanco, con un vestido cuya falda cae sobre los pies desnudos, en una orla de dibujo bizantino, de oro bordado sobre la tela opaca, y llevando en los pliegues níveos del manto que la envuelve, un manojo de lirios blancos... Ciertas sílabas resuenan dentro de mí cuando interiormente percibo su imagen «Manibus date lilia plenis»... dice una voz en el fondo de mi alma y se confunde en mi imaginación su figura que parece salida de un cuadro de Fra Angélico [...]. (Silva 164) [Énfasis añadido]

Las expresiones subrayadas indican la apropiación que realiza Fernández de la pintura prerrafaelita. Es decir, el estado de emoción que siente al contemplarla y la capacidad creadora que lo lleva a describirla en el diario con las características de palidez y divinidad de los modelos de la pintura prerrafaelita. Igualmente, las vivencias oníricas en este fragmento, indican otra forma de imaginación.

Los sueños, para Hauser reafirman la finalidad de la creación. En este caso la finalidad de Fernández era reafirmar la imagen de Helena como creación, a partir de un cuadro prerrafaelita, que vio de niño, y que tenía la imagen de Helena con los lirios blancos y el verso latino que se encuentra en el cuadro del pintor italiano Fra Angelico. Esto da sentido al hecho de que Fernández adquiriera el mismo cuadro por parte de Rivington.



Se trata de sucesos que hacen parte de la construcción del personaje de Helena y se suman a la colección que compone el protagonista. Igualmente, son hechos marcados por el conflicto de impulsos, por su origen genealógico ambivalente, al tiempo que por su identificación con la condición de enfermedad de María Bashkirtseff, que además refleja el estado débil y febril del artista a finales del siglo XIX. También evidencian lo que nota Hauser en común entre el sueño y la creación artística, ubicándolos en función de la disminución de las tensiones anímicas: “Ambos representan compensaciones de deseos inadmisibles y expresan compromisos entre los impulsos reprimidos y las exigencias del –yo- censor.” (Hauser 103)

Además, Fernández tiene visiones con Helena, que generan enigmas que lo llevan a crear asociaciones sobre coincidencias; esto correspondería al *azar* que Benjamin describe como elemento característico de los procesos de apropiación en las colecciones. En esta situación el interés de Fernández se aleja de lo material y evita contactos humanos como estar con otras mujeres; a pesar de que considere que una solución para su malestar anímico es tener relaciones sexuales y pagándole a una joven y bella mujer.

Fernández padece una fuerte incertidumbre que nace de la relación de búsqueda inalcanzable que ha trazado con el personaje de Helena; esto refleja en él una inestabilidad anímica que lo conduce a ampliar los elementos de la colección. Ya que, al buscar soluciones a su estado, lee acerca de psicología y además decide visitar al médico, donde constata la incapacidad que tiene la medicina para acceder a los conflictos o misterios del alma.

Sir John Rivington es el doctor que atiende a Fernández. Este le describe a Rivington su modo de vivir y lo que despliega el personaje de Helena, “[Fernández dirigiéndose al doctor Rivington] Tiene usted enfrente a un enfermo curioso que en perfecta salud corporal, viene a buscar en usted los auxilios que la ciencia puede ofrecerle para mejorar su espíritu.” (Silva 167)

Entre los dos se produce un irónico pacto que el protagonista compara con el pacto religioso que se da entre el creyente y el sacerdote, aunque sin la presencia de Dios.

Con la ingenuidad de un adolescente que abre su alma al sacerdote que ha de absolverlo, le referí mi vida, sin atenuar nada, ni mis ímpetus idealistas, ni mis desmedidas ambiciones de saber, de gloria, de riquezas y de placeres, ni las crapulosas orgías, los femeniles desfallecimientos y las miserables inacciones que me postran por temporadas. Le conté los últimos seis meses con mayor sinceridad quizás que la que he empleado en estas notas escritas para mí mismo. (Silva 168)

Las líneas subrayadas en la cita muestran la sed de totalidad del personaje, su multiplicidad de deseos tanto intelectuales como sensuales, irónicamente su sinceridad parece indicar una profunda confianza en el Doctor quien no podría aprobar tal actitud romántica, por ser positivista.

Ante esta confesión, Rivington observa a Fernández y le pide que hable sobre sus antecedentes familiares y su tierra natal. Fernández relata su situación actual, su abstención sexual, de cultivo y búsqueda de su Helena, y la meditación acerca de los planes de gobierno para su país. Refiere: “[...] la existencia casi monástica desde mi encuentro con Helena, los planes que abrigo respecto de mi país, le referí el incidente que tuvo lugar en la alcoba de Constanza Landseer, mis estudios de griego y árabe, los infructuosos ensayos hechos para encontrar a la que es hoy toda la vida de mi alma.” (Silva 168) Fernández está desesperado y necesita fijar a Helena como su brújula, para realizar su plan político.

Ante este panorama de vida que narra Fernández, desde la perspectiva positivista, Rivington le pregunta sobre sus intenciones de casarse con ella y esto lo desconcierta, pues no sabe qué decir ante tal pragmatismo. Se encuentra en una situación ambigua frente a los sentimientos que tiene por Helena o debe admitir que ella es una creación suya, que no puede casarse con ella, pues no es una persona a quién él busca; no piensa fundar una familia y tener hijos con ella.

Rivington luego de su detallada observación científica-médica de Fernández concluye que debe regular sus emociones, creencias espirituales y creencias modernas. Dejar los sentimentalismos y las emociones poéticas que lo exaltan, mientras materializa el ideal que ha creado de la mujer de su vida, y la encuentra; “[...] encontrar a esa señorita, tratarla, ver si su carácter y sus ideas coinciden con los de usted y, si es así, casarse con ella para que desaparezca el fantasma que usted se ha forjado.” (Silva 170) Rivington le muestra a Fernández un lienzo que coincide con la descripción de Helena, intentando ubicar en el paciente un recuerdo del lienzo cuando en su infancia acudió a Londres con el padre.

El seis de marzo Fernández recibe una copia del lienzo que le envía Rivington; así, la apropia en su colección, desplegando una emoción auténtica superior a la que sintió cuando solamente vio el lienzo en el salón de Rivington.

[...] abrí caja, retirando yo mismo los tornillos, levantando las tablas, rompiendo los papeles que lo envolvían, hasta contemplar la ideal imagen de la Idolatrada. [...] La pintura es un perfecto espécimen de los procedimientos de la cofradía prerrafaelista; casi nulo el movimiento de la figura noble, colocada de tres cuartos y mirando de frente; maravillosos por el dibujo y por el color los piecitos desnudos que asoman bajo el oro de la complicada orla bizantina que borda la túnica blanca y las manos afiladas y largas, que desligadas de la muñeca al modo de las figuras del Parmagiano, se juntan para sostener el manojo de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego. [...] (Silva 198)

De este modo, Fernández adquiere una pieza fundamental que le permite extender el vínculo que desea tener con la representación del personaje de Helena, la descripción cuidadosa del acto de adquisición muestra la magia que surge de este encuentro. Este objeto sigue proyectando el misterio que la rodea; pues, aunque para el coleccionista la figura de Helena adquiere realidad no coincide con la época en que se hizo la pintura.

Aníbal González destaca el uso de los marcos tanto pictóricos como narrativos en la novela “[...] es un intento de producir una serie no graduada de cuadros, a la manera de una galería de cuadros, aunque, claro está Silva no puede evitar introducir cierta gradación entre ellos, [...] La misma forma de “diario” que asume la novela sugiere este intento de Silva de narrar su historia como si se tratase del despliegue de una serie de cuadros en una galería o museo.” (González 282) Estamos de acuerdo en que Silva utiliza varios marcos en la estructura de la novela, el de la sobremesa, el de María Bashkirtseff vs Max Nordau, el del plan político y el de Helena como símbolo de virtud, esperanza y luz, para el artista enfermo y desorientado en la época de crisis que padece.

A esto, Aníbal González añade “[...] paralelamente al plan de Fernández –que es más bien un marco de carácter político social-, se da otra metáfora –esta vez, de índole ética y estética- para el marco trascendente; me refiero, es claro, a Helena, la jovencita que obsesiona a Fernández [...]” (González 285). Percibimos el plan de gobierno como un marco que refiere a la necesidad e impotencia que vive el artista suramericano ante la situación fallida de las naciones. Entonces pertenece al plano intelectual de Fernández y como tal requiere de un impulso vital, que él mismo desarrolla en el personaje de Helena. La cual hace referencia al marco que permite proyectar un modelo ideal y un punto de vista ante los sucesos que están eliminando al artista de escena.

A este evento, se une la historia del profesor y médico de Fernández: Charvet, quien al esperarlo en París, observa el cuadro prerrafaelita y habla sobre la fotografía (Silva 200) que tiene del cuadro, señalando que se la regaló Scilly Dancourt doce años atrás, cuando él fue a examinar a su difunta esposa, la madre de Helena.

La mención del doctor Charvet, retoma el tema de la enfermedad de Fernández y la posibilidad de diversas interpretaciones sobre la misma. Sylvia Molloy compara la enfermedad de

María Bashkirtseff y la de Fernández denotando que ambos la ven como una característica enriquecedora, en la medida en que provoca la creación y reta al conocimiento médico; al despertar su curiosidad e interés ante enfermedades cuyas verdades no logra alcanzar, pues estos artistas las guardan para sí. Al respecto la autora afirma: “[...] tanto Bashkirtseff como Fernández desafían la autoridad médica al guardarse para sí mismos la “verdad” de la enfermedad.” (En Molloy 328)

Así, ante el reto y la curiosidad que le genera el artista, al doctor Charvet, este relata su adquisición del cuadro que recibió de Scilly Dancourt:

La enfermedad había sido un resfriado, cogido la noche en que salieron de París; pero la frágil constitución de la enferma y quién sabe qué herencia de tuberculosis, hicieron estallar una tisis galopante, ante la cual fueron inútiles mis esfuerzos. Decirle a usted qué especie de dolor, de locura fue la del marido al convencerse de que estaba muerta, sería tarea imposible. Fuera de esta criatura, me decía, mostrándome días después una chiquitina de cuatro años que parecía comprender el horror de lo que había pasado y lo miraba con los mismos ojos azules de la madre y tenía aspecto delicado como el de una flor enferma, no tengo a nadie en el mundo. Me voy a África, me voy a Extremo Oriente, a recorrer toda la América, a viajar por años enteros para no morirme aquí de melancolía. ¡Pobre hombre! (Silva 200)

Con este relato hecho por Charvert, Fernández reúne datos de la existencia de Helena y siente que le devuelven la esperanza de continuar buscándola, pues al parecer sí existe y está con su padre, lejos del melancólico recuerdo de la madre fallecida, alejada de la entropía que cubre a París en la época. Fernández va tras las pistas del general Scilly Dancourt y en este camino se acerca a diferentes personajes que representan distintas culturas, religiones y posibilidades comerciales. Es decir, el seguimiento a los Dancourt le sirve como pretexto para abrirse a conocer aspectos internacionales para su plan político.

Fernández delega a un empleado suyo en cada capital de Europa con el fin de obtener información sobre Scilly Dancourt, que espera en París. La imagen que ha creado lo lleva a desarrollar estrategias que nutren su ansia de saberlo y vivirlo todo, y en sus vivencias personales

en París revive la importancia de volver a América. Toma aliento a través de la ilusión de vivir con su amada en su tierra y dejar el aire decadente de Europa. Así lo expresa la siguiente cita:

Una oleada poderosa de sensualismo me corre por todo el cuerpo, enciende mi sangre, entona mis músculos, da en mi cerebro relieve y color a las más desteñidas imágenes y hace vibrar interminablemente mis nervios al contacto de las más leves impresiones gratas. (Silva 212)

El fragmento muestra que Fernández retoma sus fuerzas, su vitalismo, para imaginarse junto a la amada llevando su colección: su diario de vivencias y los objetos que lo acompañan.

Movido por la fascinación, inspira su plan de viaje en la ilusión de su amada y su propia decisión.

Con sus palabras la invoca:

¡Helena, Helena! ¡Tengo sed de todo tu ser y no quiero manchar los labios que no se posan en una boca de mujer desde que la sonrisa de los tuyos iluminó mi vida, ni las manos, impolutas de todo contacto femenino, desde que recogieron el ramo de rosas arrojado por tus manos! ¡Helena! ¡Ven, surge, aparécete, bésame y apacigua con tu presencia la fiebre sensual que me está devorando! (Silva 206)

En esta mística evocación y sucesos seguidos, Fernández se enfrenta con decepción a terribles realidades: los obreros son sometidos en las fábricas inglesas, ciertos políticos son hipócritas, los trabajadores viven en la miseria, entre otras, que lo van agobiando. A esto se une el posible final de su motor: el hallazgo de la tumba de Helena. “[...] leí la inscripción negra sobre el mármol blanco, que encierra la verja; di otro grito, que sonó en todo el cementerio, y caí desplomado. [...] Hace doce días hice mi primera salida para ir al cementerio, a donde he vuelto después, todas las mañanas, a cubrir de flores la losa que reza su nombre y dice la fecha y la hora de su muerte.” (Silva 241) La muerte de Helena es un hecho que confronta la apropiación que hizo Fernández de la imagen construida de Helena. Es decir, Fernández al visitar la tumba de Helena y

aceptar su muerte debe admitir también que ha construido una imagen ficcional entorno a esta mujer y que es esa imagen la que en realidad ha apropiado en su colección.

Ante dicha confrontación de Fernández con el personaje de Helena, el coleccionista decide dejar Europa y continuar viviendo la imagen que ha construido y que ha sido el pretexto para vivir, para coleccionar las múltiples vivencias. Esto se evidencia cuando le lleva las últimas flores a la tumba y se pregunta dudoso por la existencia de este elemento, se niega la posibilidad de tal muerte y empieza a revivir su construcción “No, tú no has muerto; tú estás viva y vivirás siempre, Helena, [...]” (Silva 242) El coleccionista no concibe esta muerte pues se derrumbaría la obra artística que ha elaborado a través de las diversas estrategias. “¿Muerta tú?... ¡Jamás! Tú vas por el mundo con la suave gracia de tus contornos de virgen, de tu pálida faz, cuya mortal palidez exangüe alumbran las pupilas azules y enmarca la indómita cabellera que te cae en oscuros rizos sobre los hombros.” (242) Fernández decide que Helena continúa viva, ya que él como creador le dio una función que aún no se ha terminado y es la de guiar su colección. La muerte de Helena representa el fin de las vivencias de Fernández en Europa y como debe regresar a su tierra y continuar su labor, es preciso que siga viviendo.

Héctor Orjuela en el texto “De sobremesa y otros estudios sobre J.A.S” desarrolla un apartado sobre la búsqueda en *De sobremesa* y destaca que “Helena y la búsqueda de Fernández son símbolos múltiples del anhelo estético y espiritual de un artista.” (Orjuela 31) Remitiendo a elementos (el ramo de flores y la señal de la cruz) que desde las palabras de la abuela de Fernández atraviesan los sucesos del diario y marcan la posibilidad de ser salvado. Seguido a esto, Héctor Orjuela reafirma que “Helena nunca adquiere la dimensión de personaje real porque representa una creación de la fantasía de José Fernández.” (31) En este sentido entendemos la muerte de

Helena como representación de la culminación del viaje de Fernández a Europa y lo preparado que se siente para regresar a su tierra natal.

Helena es una construcción artística que pervive como la pintura copiada que recibió de Rivington, con las características estéticas propias que confieren su belleza celestial. El coleccionista la mantiene viva, ya que él la seleccionó y su colección aún no se ha cerrado, él como sujeto que la habita permanece y la reunirá en la sobremesa.

[...] 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. Lo que ellos llaman así es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo. (Silva 243)

Entonces Fernández decide que su creación, Helena, permanece con él porque es real para él, más real que la falsedad en la permanecen los hombres. Es más verdadera para el artista que la realidad delineada por el discurso del positivismo, para el que es inadmisibile comprender el verdadero misterio del arte y del alma.

Ante este descubrimiento de la realidad de su fantasía, Fernández se lleva a su tierra americana todos los objetos, experiencias y su gran creación. Y los reúne todos en la sobremesa con el fin del diario y el silencio de los amigos presentes. Así, se completa la colección que ha fascinado a este artista.

Al saber que Helena permanece porque es su creación, sabe también, que puede llevársela a donde sea y del mismo modo seguirá siendo el personaje que le ayude hasta donde él lo desee. Por ella buscó y conoció diferentes países del mundo y ella misma le muestra que ya es hora de regresar al suyo, para que lleve a cabo su plan.



Para Silva este personaje en vez de ser un guía, es quien le permite retomar la tradición, discutir con la medicina, resaltar la cofradía prerrafaelita que era muy actual en el momento. Fernández, en cambio, con la guía de Helena, logra regresar a su tierra, reunir su colección, organizarla entorno a ella y exhibirla en la sobremesa a sus amigos como se ha venido exponiendo en este texto. La exposición termina, la diatriba Bashkirtseff vs positivismo, Helena cobra sentido en la sobremesa, el plan político y el sentido de la colección de Fernández, todo esto termina cuando Fernández deja de leer su diario y sus invitados reaccionan.

### **Fin de la lectura, cierre de la colección**

José Fernández al reunir toda su colección con el término de la lectura oral, que le hizo a sus amigos en la sobremesa, cierra el diario; resaltando su valor material a través de la descripción detallada que da y su valor espiritual al expresar el estado anímico nervioso que le genera. Es decir, lo trascendental que ha sido en su vida, al compartir con él una posesión mutua, un pertenecerse o “habitar”, un “desembalar”. Se trata de un encontrarse y un terminar por abandonarse como se presenta: “José Fernández, al suspender la lectura, cerró el libro, empastado en marroquí negro, y ajustándole la cerradura de oro con la mano nerviosa, lo colocó sobre la mesa.” (Silva 242) La sensación de nervios y el detalle de la descripción del libro se comparan con la expresión de fascinación por la colección y de dificultad por desprenderse de ella, ya que como se mencionado desembalar es destapar un montón de recuerdos.

La sobremesa como reunión de la colección se convierte en un acto ceremonial para el coleccionista y su término es difícil porque representa sacar la colección del interior del autor y dejarla en manos del exterior; en términos de Benjamin, esta escena donde se cierra el diario lenta y calladamente, puede compararse con “La forma más contundente de demostrar la fascinación de esta tarea de desembalar es la dificultad por abandonarla.” (Benjamin 15)

Ante la finalización de la lectura, los personajes que acompañaban a Fernández en la sobremesa se quedaron sin palabras, reacción que llama la atención en la estructura de la novela; ya que lleva al lector a preguntarse por lo que quiere decir tal silencio colectivo y a proponer numerosas posibilidades.

Por ejemplo: El silencio de los amigos de Fernández sugiere que ellos han sido construcción suya y han expresado lo que él ha querido que digan según los perfiles que les ha otorgado, componiendo de este modo la colección y callando al quedar toda la colección expuesta y develado su sentido de resistencia frente al orden que ha marginado al artista en el fin del siglo.

El silencio también puede sugerir la falta y necesidad que tiene el artista de lo que Fernández llama *lector piano* ya que ellos pueden haberse quedado mudos debido a que no comprendieron el reto que les propuso Fernández con la exposición de su colección, como le sucedió a Rovira cuando decidió dejar el recinto, o quizás, la realidad quedó tan descubierta que el silencio se convirtió en un estamos de acuerdo y lo que se diga de más suena a ripio. “Los cuatro amigos guardaron silencio, un silencio absoluto en que se oía el ir y venir de la péndola del antiguo reloj del vestíbulo, el murmullo de la lluvia, que sacudía las ramazones de los árboles del parque, el quejido triste del viento y el revoloteo de las hojas secas contra los cristales del balcón.” (242)

Fernández en el pasado desarrollaba sus planes con entrega uno por uno; se dedicó a la poesía, luego en su diario del viaje, comienza por ser un lector crítico, continúa optando por vivir los excesos del goce con varias mujeres, consumiendo opio, alcohol y derrochando su dinero con extravagancias; luego se aísla de la ciudad para cultivar sus lecturas y su actitud reflexiva en Suiza, donde produce un plan político, que permitiera el desarrollo para su país en todos los aspectos; y en seguida, inicia la obstinada búsqueda de Helena.

Posteriormente, es decir, en su actualidad, presente narrativo de la novela, vive siguiendo un orden diferente, tal y como les manifiesta a sus amigos en la sobremesa que los reúne, “es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo.” (Silva 113) Este orden consiste en hacerlo todo al mismo tiempo, decisión que se presenta también en una de las descripciones que hace Óscar Sáenz del escritorio.

Tú, sentado enfrente del escritorio, [...]Ya habías escrito una estrofa musical y perversa destinada probablemente a una de tus víctimas; según me dijiste ya habías girado tres cheques para atender los pagos de la semana; llamado al teléfono para darle órdenes al arquitecto de Villa Helena; comenzado en el laboratorio un ensayo del mineral de Río Moro; ya habías leído diez páginas de una monografía sobre la raza azteca, y mientras ensillaban el más fogoso de los caballos, te entretenías en estudiar el plano de una batalla. (Silva 112)

Ahora el personaje, en su presente narrativo, ha renunciado a escribir poemas “no volveré a escribir un solo verso... Yo no soy poeta.” (Silva 112) A pesar de que siente la poesía dentro de él, opta por vivir sin especializarse en ella, dice: “[...] pero no puedo consagrarme a eso [a hacer estrofas sugerentes]” (114) y se dedica a vivir. Es decir, que posiblemente al completarse la colección de Fernández y por lo tanto su sentido, el personaje decide seguir con su vida sin obsesionarse contrario a como lo hizo infructuosamente con tantos ideales del pasado y continuar su vida haciendo de todo y sin rendir cuenta de sus actos.

Renunciar a ser poeta es entonces una manera de adquirir autonomía frente a las etiquetas, normas y exigencias (aplicación a una sola cosa y resultados) de lo que Óscar Sáenz identifica como “la vida real” y ante lo que Fernández se cuestiona “¿La vida real?... Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones ni curiosidades?” (Silva 115)

Así, bajo la premisa de vivirlo todo como señala Fernández ante su presente, se terminan los planes enumerados en el diario “[...] en cuanto a mi vida de hoy, tú sabes bien que, distinta de la forma de la que he llevado en otras épocas, su organización obedece en el fondo a lo que ha

constituido siempre mi aspiración más secreta, mi pasión más honda: el deseo de sentir la vida de saber la vida, de poseerla, [...]” (Silva 115), y en consecuencia, la colección se completa, el silencio de los amigos ante el término de la lectura del diario y la decisión de Fernández de dejar sus proyectos y continuar viviendo a su gusto, representan la inacción que se da ante la decepción de la imposibilidad del artista y su rechazo o dificultad para encajar en las etiquetas del pensamiento positivista y del emergente sistema de mercado.

Como se mencionó anteriormente: María Bashkirtseff muere, Helena muere, el proyecto político no se lleva a cabo, el diario se termina; la colección se cierra, se da el silencio. Todo eso es ella, ella está muerta, así la colección se pierde en la ficción:

Adormeciase en él la semioscuridad carmesí del aposento. El humo tenue de los cigarrillos de Oriente ondeaba en sutiles espirales en el círculo de luz de la lámpara atenuada por la pantalla de encajes antiguos. Blanqueaban las frágiles tazas de china sobre el terciopelo color de sangre de la carpeta, y en el fondo del frasco de cristal tallado, entre la transparencia del aguardiente de Dantzig, los átomos de oro se agitaban luminosos, bailando una ronda, fantástica como un cuento de hadas. (Silva 242-243)

Adicional a este escenario silencioso, el fin del relato completa la creación de Fernández y al hacerlo se constituye en el objeto artístico de su creación, la escritura, que como se ha señalado, Benjamin presenta como la forma más grande y diciente de conseguir un objeto “De todas las formas de adquirir libros se considera la forma más gloriosa el escribirlos uno mismo.” (Benjamin 11) Además de ser, el diario de Fernández, el objeto artístico que le permite “habitar” todos los objetos de la colección y que de la misma manera se manifiesta en cada objeto, ya que cada objeto a su vez remite a alguna vivencia relatada en el diario. En este sentido se produce un mutuo “habitar” entre los objetos coleccionados de distintas maneras, que, al completarse, conforma un orden único, comprendido solo por su dueño.

El diario, reunión de deseos y vivencias opuestas, que sirviera de vehículo para la presentación de la modernidad, espejo de conciencias; necesariamente sería una composición heterogénea, ambigua, la expresión de dudas, posibilidades, verdades caídas, situaciones incomprensibles, develamiento de ocultos y crítica de moralidades. La estructura quebradiza de escenas en el diario es perfecta para revelar la confusión social, posguerras civiles, y el incesante afán de buscar salidas a la misma, buscar respuestas a la dificultad de constituirse como nación propicia para el arte, la sociedad y la verdadera política (es visible la preocupación política por la constitución de una nación digna, también la preocupación por alcanzar el lugar que le corresponde al arte en una nación ideal y a su vez la función del arte como aparato de reflexión sobre la realidad que le subyace).

Así, la colección completa implica el dejar la consagración a un solo proyecto por parte de Fernández, pues más allá de la colección no hay nada, lo que queda es la colección y la colección no inaugura o hace parte de un nuevo proyecto. El término de la colección sugiere la imposibilidad del artista; idea recurrente en el diario a pesar de los intentos de creación, la colección termina, así como mueren las posibilidades del arte con la muerte de M. Bashkirtseff y de Helena en el diario, acompañadas del jarrón con flores que se van marchitando en el viaje de los objetos. Al igual que el proyecto político, descrito por Fernández en su presente como una idea loca de su pasado

## Conclusiones

Este estudio permitió leer la novela de Silva bajo una de las premisas de la maestría que promulgaba la necesidad de leer las obras en el contexto, para así aproximarnos a la visión del mundo del autor. Lo que también nos impulsó a alejarnos de la típica lectura autobiográfica o clasificadora que ha reducido la obra a la imitación de corrientes o a la simple confesión interior.

Cuando Silva escribió *De sobremesa* nos dejó una huella bastante compleja como parte fundamental del pensamiento latinoamericano del fin del siglo XIX. Le preocupaba el sin lugar en que el impacto del sistema de mercado, la regeneración y el positivismo habían dejado al artista, entre otros. Al no tener un patrocinador adinerado el artista latinoamericano debía adaptarse al nuevo orden racionalizado, el cual, aunque era comprendido por Silva no era de su admiración. Por esta razón creó una novela protagonizada por un personaje coleccionista que recogiera si no una propuesta clara de cambio, si una fuerte expresión de resistencia, crítica, burla y oposición a los principales discursos dominantes de la época.

A Silva el coleccionismo de su protagonista le permitió canalizar la diversidad de impulsos, ideas, valores, creencias, costumbres, etc. encontrados, que vivía un artista latinoamericano. Sirvió para reunir una serie de situaciones opuestas que agobiaban al artista. La crisis que vivía el artista suponía la nostalgia del coleccionista frente a un pasado plasmado en los recuerdos evocados por ciertos elementos adquiridos, unos por herencia, otros por búsqueda y otros recibidos como obsequios. Igualmente, el artista vivía la necesidad de un cambio en la situación del presente, que tanto le incomodaba y por esto le da nueva vida a los elementos del pasado que reúne, cuando les da sentido junto a otros nuevos que adquiere.

Así, primero, vimos como la sobremesa del presente narrativo de Fernández es la exposición de su colección, en su casa, en una ciudad latinoamericana. Encontramos los elementos

heredados (Espadas haciendo una cruz y vajilla firmada por familia paterna) de padre y madre; que representan el legado de impulsos vitales como el intelectual y el sensual que recibió Fernández. En este espacio también hallamos la irónica selección de los amigos que se harían responsables del mensaje que les quiere dar Fernández con la colección.

Luego, tenemos la lectura del Diario que es el elemento de colección que Fernández adquiere a través de la escritura y que le permite apropiarse y vincular estructuralmente las vivencias que ha tenido en París, Londres, Suiza; el debate del arte vs el positivismo, el irónico plan político, y la creación del personaje de Helena. A diferencia de la lectura que hace Cristóbal Pera del coleccionismo de Fernández como un saqueo a París, reiteramos que la novela expresa una mirada más amplia de la colección y sobretodo una mirada crítica de Europa. Se trata de contrastes que descubre el personaje al viajar y notar que las cosas no eran como pensaba en cuanto a los países desarrollados.

Siguiendo esta idea de la colección como un medio cargado de diálogo entre elementos, discursos y una mirada crítica del personaje hacia su exterior. Fernández inicia enmarcando su diario con el diario de María Bashkirtseff. El cual le permite manifestar su oposición a la incompreensión sistemática del arte que expresa el positivismo del científico francés Max Nordau. Fernández retoma el vitalismo de Bashkirtseff, pues nota, que aun estando a poco tiempo de morir a manos de la tisis, es una mujer con un fuerte deseo de acción. Fernández apropia también el tema de la enfermedad como forma de comunicar la situación crítica del artista en su tiempo y como ejemplo de las limitaciones del positivismo que no logra encontrar la cura a los problemas profundos del ser.

Con la imagen intacta de Bashkirtseff, Fernández se ve impulsado a vivir, a desearlo todo sin limitaciones impuestas por el positivismo, por sus especialismos y sus etiquetas. Entonces se

apropia de un plan político en su Diario. Cuando vive un retiro en Suiza y da ánimo a su impulso intelectual. Este plan expresa la necesidad de un cambio en su país, a partir de la crítica a la propuesta de la Regeneración de Núñez. La cual por la vía pacífica o de la dictadura, en el discurso pretendía lograr construir una nación idónea para una sociedad laica, incluyente y que diera cabida al arte. Fernández propone la necesidad de viajar por Europa y Estados Unidos para fortalecer el plan político a partir del conocimiento de las formas de vida, economías y políticas de sus naciones.

Cuál en sí es la crítica, la ironía y la burla del plan político de Núñez, realmente qué propone Fernández y por qué lucha y los reúne a todos en la sobremesa. Critica la idea de progreso como avance tecnológico como orden racionalizado de la ciudad y propone la necesidad de revisar realmente qué tiene la nación, qué necesita y hacia dónde puede ir per se y no en función de imitar a otras naciones.

La necesidad de experimentar lo lleva a ironizar el proyecto regenerador, exagerando sus virtudes y su discurso incluyente, moralizante, y falso, realmente desea el poder para no caer en lo mismo en que han caído las grandes potencias que es promover la esclavitud a la manera moderna, los vicios de la discriminación, el sometimiento de la gente al trabajo excesivo a cambio de comida y éxito económico de unos pocos. A esto se resiste Fernández y por esto, solo como un aristócrata con una visión distinta del mundo puede hacer un cambio, un giro al rumbo de la fallida nación que no sabe hacia dónde va.

En el Diario irrumpe la creación de Helena quien impulsa a Fernández a realizar los viajes que necesita para consolidar su plan político. Helena retoma su carácter intelectual, es casi espiritual, ella emerge como de la santidad de la abuela y de la misma María Bashkirseff y renueva la belleza prerrafaelita, representando la posibilidad de cambiar la realidad, es una metáfora de



esperanza. Marca la ruta de Fernández en Europa y su regreso a sur América, donde es protagonista de la sobremesa que da Fernández.

De esta manera, Fernández logra reunir una serie de elementos y posturas ambiguas en la sobremesa. Nos deja ver que con ellos se resistía a las imposiciones de los discursos dominantes del momento y que buscaba plantear un cambio que empezara en la forma de gobernar y retomara las características ambivalentes que conformaban la nación y los principios libertarios que habían dejado los independentistas. Planea crear una nación que fuera posible para el arte.

Con tal exposición que fue interesante para los lectores, pues en medio de la lectura se dio una pausa y todos, excepto Rovira (representaba al más burgués y al más ignorante), pidieron que continuara. Al terminar la lectura, vino un silencio entre los que escuchaban a Fernández. Este silencio nos reta. Pues podemos pensar que se trata de la inacción en que termina el discurso, la colección elaborada, expuesta y cerrada ahí, aunque también la podemos ver como la posibilidad abierta que deja el autor a los lectores, partícipes de la exposición que hizo Fernández.

Ahora bien, la finalización de la lectura del diario y lo que la rodea, al referir al cierre de la colección; señala la imagen de su desembale completo, su encuentro total con el coleccionista, “¡Felicidad del coleccionista, felicidad del hombre privado!” (Benjamin 16) Pues al reunir lo que ha seleccionado y ordenado auténticamente, en el espacio y momentos que ha elegido de manera particular, siente felicidad por exponerla aunque esto también signifique su desprendimiento de ella. En este caso la colección adquiere sentido al reunirse con su dueño, el ser privado que ha seleccionado y dado el orden particular a la colección y, al darse el fin de la colección, esta queda para que otro sujeto le dé sentido nuevamente.

De este modo el coleccionista es un hombre privado que pertenece a su propia colección, en su producción de sentido se conjuga con ella dejando a la posteridad la posibilidad de ser

comprendido “Solo cuando se extingue comienza a comprenderse el coleccionista”. (16) Y no se trata de la extinción de Silva como afirma Pera, sino del fin de la colección como el recurso que desarrolló en la novela. Este aspecto se indica en *De sobremesa* con el cierre de la colección y el silencio de los personajes ante el término de la lectura del diario de Fernández. Pues al quedar la colección en el silencio deben aparecer lectores, observadores que otorguen su interpretación a la creación que dejó Fernández como personaje coleccionista.

Es así como reunidos todos los intereses y curiosidades, deseos y anhelos como los que identificó Fernández en María Bashkirtseff y manifestó en el plan de gobierno, mostró en su escritorio, en su villa, persiguió en la búsqueda de su Helena, se completa la colección, en la que Fernández altera el orden tradicional al no seguir los dictámenes del positivismo y ser un crítico fuerte. Cuando piensa en la utopía de un gobierno diferente. Cuando elige vivir una vida secular sin especializarse ni asumir etiquetas impuestas, y cuando plantea la imposibilidad del artista en unas sociedades donde el arte y la poesía quedaban restringidas a un lugar aislado y decorativo.

## Bibliografía

- Andrade, María Mercedes. «Una personalidad "proteica y múltiple" colección, modernidad e identidad en De sobremesa.» *La Habana Elegante* (2009): [http://www.habanaelegante.com/Fall\\_Winter\\_2009/Dossier\\_Andrade.html](http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2009/Dossier_Andrade.html).
- Benjamin, Walter. «Desembalo mi biblioteca.» *Cuadernos de la biblioteca Córdoba* (2010): 9-16.
- . *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1972.
- Camacho Guizado, Eduardo. «"Silva ante el modernismo".» Orjuela, ed de Héctor H. *José Asunción Silva, Obra completa*. Madrid: Colección Archivos, 1990. 411-421.
- Cano Gaviria, Ricardo. «El periplo europeo de José Asunción Silva: marco histórico y proyección cultural y literaria.» Orjuela, ed. de Héctor H. *José Asunción Silva, Obra completa*. Madrid: Colección Archivos, 1990. 443-470.
- Carter, Boyd. «Modernismo en Revistas literarias: 1894.» *Chasqui: revista de literatura lationoamericana* (1979): 5-18.
- Darío, Rubén. *El Rey burgués*. Ciudad de Mexico: Editorial del carbo, 2003.
- Fernández Medina, Nicolas. «The Modern Self as Subject: The Structure of Crisis in José Asunción Silva's "De sobremesa".» *Latin American Literary Review Vol. 34, No. 68* (2006): 59-82.
- González, Aníbal. «Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en De sobremesa.» Borda, Juan Gustavo Cobo. *Leyendo a Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994. 269-306.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. «De sobremesa: El arte en la sociedad burguesa moderna.» Lara, Fernando Charry. *José Asunción Silva, Vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985. 445-455.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. «Prólogo.» Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Bogotá: El Ancora Editores, 1993. 9-23.
- Hauser, Arnold. *Teorías del arte : tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Guadarrama : Punto omega, 1982.
- Hoyos, Gómez Camilo. «"Artista e imagen: Fernández y la creación decadentista De sobremesa de José Asunción Silva".» *Tesis*. s.f.
- Jaramillo Uribe, Jaime. «Silva y su época.» *Revista Casa Silva N° 10* (1997): 21-30.
- Jaramillo Zuluaga, J. Eduardo. «"Le richissime Americain don Joseph Fernández y Andrade".» *El deseo y el decoro: puntos de herejía en la novela colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1994.
- Jaramillo, María Dolores. *José Asunción Silva: poeta y lector moderno*. Bogotá: Ayala-Ávila Editores, 2001.
- Martí, José. «Nuestra América.» *El Partido Liberal* 30 de Enero de 1891: 33.
- Meyer-Minnemann, Klaus. «De sobremesa, de José Asunción Silva.» Borda, Ed y comp por Juan Gustavo Cobo. *Leyendo a Silva II*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1994. 323-375.
- Molloy, Sylvia. «José Asunción Silva y las visicitudes del sentimiento. Histeria e impostación de feminidad en el fin de siglo.» *Estudios New York University* (2009): 311-334.
- Musée d'Orsay. <http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/titulares/actualites/el-prerrafaelismo.html>. 2006. 09 de Noviembre de 2014.

- Neira, Palacio Edison. «Preso entre dos muros de vidrio José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos del flaneur y el dandy.» Junio de 2001.  
<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/10470/9643>.  
<[comunicaciones.udea.edu.co/literatura/estudios\\_literatura/articulos/rev8\\_articulo.htm](http://comunicaciones.udea.edu.co/literatura/estudios_literatura/articulos/rev8_articulo.htm)>.
- Nervo, Amado. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1955.
- Nordau, Max. *Deregeneración*. s.f.
- Orjuela, Héctor H. *"De sobremesa" y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Pera, Cristobal. «El escritor hispanoamericano como coleccionista en París: De sobremesa de José Asunción Silva.» Pera, Cristóbal. *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista*. Peter Lang,: Bern, 1997. 119-155.
- Picon, Garfield Evelyn. «De sobremesa: José Asunción Silva El diario íntimo La Mujer Prerrafaelita.» *Asociación colombiana* (2006): 3-12.
- Rama, Angel. *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Callejón, 2003.
- Sanín Cano, Baldomero. *El oficio del lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Santos Molano, Enrique. «La novela y los novelistas .» Noviembre de 2006.  
[www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre2006/novela.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/noviembre2006/novela.htm).  
2013.
- Silva, José Asunción. *Cuarenta y cinco Cartas 1881-1896*. Bogotá: Arango Editores, 1995.
- . *O. C.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. París-Madrid: Gráficas Rogar, 1957-1990.

Villanueva Collado, Alfredo. «Marie Bashkirtseff, José Asunción Silva y De sobremesa: Patología

o

intertextualidad.»

2004.

*<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/villanuevacollado.html>. 2013.*