

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: 'DE SOBREMESA'.

ETAPAS DE UNA BÚSQUEDA SIMBÓLICA

Montserrat ALÁS

La novela *De sobremesa* se publicó treinta años después de la muerte de su autor, José Asunción Silva (1865-1896) (1). Debido a su tardía publicación y al escaso interés que ha suscitado hasta fechas recientes la Prosa modernista, no abundan los estudios sobre esta novela. El primer intento serio de aproximación, citado por todos los especialistas posteriores, fue el de Loveluck (2). Posteriormente otros críticos han abordado la novela, fijándose casi siempre en aspectos como el carácter autobiográfico o los elementos modernistas o decadentistas más llamativos (3). Prácticamente la única excepción es Orjuela, en un estudio no superado por el momento (4).

El propósito del presente trabajo es demostrar la cohesión interna, fruto de una considerable elaboración, en la novela modernista *De sobremesa*, a la que los críticos han achacado impericia en la técnica narrativa y desorganización en su estructura (5). Para ello se analizará una serie de elementos estructurales y simbólicos que contribuyen a reforzar la unidad de la novela. Fuera de nuestros límites quedará el análisis de lo puramente estilístico (6).

El tema principal de la novela es la búsqueda, en tres niveles: el erótico (la mujer ideal), el artístico (el ideal estético) y el existencial-religioso (la respuesta al Enigma, la "salvación" de la locura y la muerte). Todos confluyen en Helena, criatura intangible de naturaleza más espiritual que material, como el protagonista reconoce: "Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu" (7). En definitiva, según afirma Fernández en la última frase de su diario, ella es "el Misterio mismo" (p. 206). Helena es, pues, un símbolo múltiple: encarna a la mujer ideal y una concepción del arte y de la vida. Representa la salvación para el héroe modernista, el hombre finisecular

que se siente angustiado, entre valores que se derrumban y el triunfo del pragmatismo positivista y la mediocridad burguesa.

La modernidad de la novela radica en el fracaso de esa búsqueda fallida, que conduce otra vez al punto de partida en un esquema circular. El protagonista, José Fernández, ha ido construyéndose una serie de refugios para evitar la caída en el abismo (símbolo que emplea al referirse a la locura y el suicidio). Al principio cree que el amor y el arte, primer y segundo nivel de su búsqueda, son las únicas formas de la realidad que salvan al hombre; pero el erotismo sensual al que se entrega desenfrenadamente le deja una sensación de vacío, y el arte tampoco le sirve de escape satisfactorio. Otra salida, que se queda en el mero plano especulativo, son sus sueños de acción política para regenerar su patria. La última posibilidad que le queda es la vuelta a las creencias religiosas de la infancia, representadas por la figura de su abuela; pero ese intento se derrumba al conocer la muerte de Helena. En definitiva, Fernández, paradigma del héroe modernista, recorre el mismo camino inútil que ensayó después Darío y que desembocó en el suicidio del propio Silva.

La debilidad del héroe modernista, como ha señalado Shaw (8), es su incapacidad para la acción eficaz; decepcionado al no alcanzar el ideal, Fernández abandona la lucha. No sucumbe en ella, a pesar de haber estado bordeando la locura y la muerte durante toda la novela. La dimensión trágica que había logrado el personaje desemboca en un final tan pesimista como decepcionante, en un anticlímax irónico. Es un contrapunto desmitificador del héroe, que pierde su grandeza al instalarse en la evasión de una vida cómoda, desprecupada y superficial, de la que ahora está orgulloso. Parece haber triunfado, en definitiva, su faceta de "dandy" frívolo y amante del lujo. Pero si nos remitimos al comienzo de la novela la perspectiva cambia, se introduce la duda y resulta un final ambiguo, en el que queda ligeramente abierta la posibilidad de cambio positivo en el protagonista (al estilo de Azorín en *La voluntad*, novela contemporánea a *De sobremeja*): Fernández ha vuelto a sentir con inquietud la llamada misteriosa de Helena, ocho años después; ese día han florecido "sus" rosas en la villa que lleva su nombre, y ha visto revolotear una mariposa blanca.

Los distintos niveles de la búsqueda y la complejidad de la novela han favorecido la incompreensión de buena parte de la crítica, empeñada en juzgarla con criterios del realismo decimonónico. Se ha buscado un desarrollo rectilíneo de la peripécia argumental y surge el desconcierto al encontrar se con un género "híbrido" al que se ha llamado "novela-diario" o "novela-ensayo" (9). Los críticos tienden a censurar las "digresiones" porque no encajan en un esquema excesivamente simplificador, y se limitan a señalar lo obvio, sin entrar en un análisis más profundo y exhaustivo. De ahí que se haya minimizado la importancia del aspecto religioso-existencial, cuando en realidad las referencias a ese campo son constantes a lo largo de la novela; y más frecuentes y significativas que otras citadas siempre por los estudiosos

de Silva, como las referencias a la pintura (técnica empleada en las descripciones, pero sin relevancia simbólica) o los elementos suntuarios (mucho más escasos, y de función exclusivamente ornamental).

Aparte de Shaw, que relaciona la búsqueda del ideal en De sobremesa con la crisis moral de los modernistas y la desesperación posromántica (10), sólo Orjuela se atreve a apuntar hacia algo más que la búsqueda estética (11); pero no llega a desarrollarlo, y más adelante reduce las tres facetas a dos, la erótica y la artística (12). Llega a negar tajantemente que "se transparente en Silva un conflicto religioso profundo o una confrontación definida con la idea del Ser Supremo" (13).

Si se admite la interpretación de la novela propuesta en lo que hemos llamado "el tercer nivel", puede justificarse la pertinencia de lo que se ha denominado "digresiones" (interrupciones del hilo narrativo); y además queda reforzada la unidad de la obra gracias a un complejo sistema de símbolos relacionados con el tema de la búsqueda existencial.

De un estudio exhaustivo de todas las imágenes y de los elementos recurrentes en la novela se pueden deducir conclusiones que contradicen la interpretación tradicional de la obra. En primer lugar, las menciones de joyas y piedras preciosas, tanto en sí mismas como en símiles o metáforas, son muy escasas; sobre todo si se comparan con las cromáticas, las pictóricas o las explícitamente religiosas. Además no encierran otro valor sino el decorativo, embellecedor incluso de realidades ya de por sí bellas: la naturaleza o la mujer hermosa, por ejemplo (14). Las únicas excepciones son las esmeraldas (pp. 50 y 168), que recuerdan al protagonista su tierra natal por la fama de las piedras colombianas y por asociación con el color verde dominante en su paisaje; y, sobre todo, el camafeo de Helena. Pero la joya formada por una piedra blanca montada en un broche de oro, en la que están finamente labradas una rama con tres hojas y una mariposa, debe su importancia no a su valor artístico en sí mismo, sino a que constituye una "prenda de amor" que guarda el protagonista como recuerdo de Helena; y, sobre todo, a que una mariposa blanca aparece en momentos clave de la obra, revoloteando junto a un ramo de rosas o sobre una ramita con tres hojas (15). La mariposa en realidad es un símbolo de Helena, tanto por su asociación con ella, su color blanco y sus connotaciones de fragilidad y belleza efímera como por que la propia Helena es vista como una "mariposa de luz", al igual que la rusa María Brashkirtsefs (pp. 28 y 71), modelo de Helena según Orjuela (16).

La segunda conclusión que se desprende de un análisis minucioso es que la pintura, a pesar de las numerosas menciones, sólo constituye un elemento estructural en la novela cuando está directamente relacionada con la figura de Helena (caso del cuadro Prerrafaelita) (17); o con el campo religioso, como ocurre con la escena del Santo Sepulcro pintada por la Bashkirtseff, que tiene una función simbólica (18). En otros casos se trata de la técnica de "trasposición", que Silva empleó en otras obras suyas con gran maestría y utili-

za también en esta novela; particularmente en la recreación de María Bashkirtseff, donde llega a crear un "cuadro dentro del cuadro". Otro uso de las menciones de pintores y cuadros corresponde a la descripción física de algunos personajes, particularmente de Helena; muy significativamente se la compara en varias ocasiones con una virgen de Fra. Angélico por su perfil "ingenuo y puro" (pp. 82, 88 y 97). Algo similar ocurre con el retrato de la abuela, a la que Silva llama repetidamente "la santa" (pp. 48, 49, 99, 185...). comparada con la pintura de Santa Ana de Vinci (pp. 48 y 149). Tanto la abuela como Helena son identificadas con las figuras religiosas a las que se les asocia.

La identificación de Helena con la Virgen María reviste particular importancia, pese a que nadie le ha prestado atención hasta ahora. Orjuela ha señalado acertadamente los paralelismos existentes entre Moussia, muerta en plena juventud, y la Helena silviana (19). La rusa es recordada por Silva bajo la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Deseo (p. 39), y la imagen de Helena es presentada en los momentos culminantes junto a la de la abuela, "la santa de las Guedejas de Plata"; es decir, Santa Ana, madre de la Virgen María según la tradición católica (pp. 48, 99-100, 149, 201). La propia abuela había identificado a Helena con la Virgen, antes de que ésta aparezca: "¡Benditos sean la señal de la cruz hecha por la mano de la Virgen, y el ramo de rosas que caen en su noche como signo de salvación!" (p. 48). Es un "leif motiv" que se repite varias veces. El ramo de rosas blancas que Helena arrojó desde la ventana reaparece (pp. 80, 88-90, 100, 160), así como la señal de la cruz (pp. 80, 89, 121, 164, 185). No puede olvidarse que esas flores, al igual que los lirios (que la sustituyen en el cuadro Prerrafaelita) son símbolo de Pureza, y que la Virgen es venerada en el catolicismo bajo advocaciones como Rosa Mística (en las letanías del Rosario), Purísima o Inmaculada, y Nuestra Señora del Perpetuo Socorro (trasmutado en la novela por Perpetuo Deseo). La Rosa Mística, Helena, se opone a la flor carnal de otras mujeres asociadas con Dalila (pp. 79 y 193) y Eva (p. 177), que representan por antonomasia la perdición del hombre en el Antiguo Testamento. Esas mujeres, como la cortesana Niní y las adúlteras Nelly, Consuelo, Olga y Julia, se presentan ante Fernández como "soberbia flor de carne" (pp. 170, 177, 179).

Helena siempre es presentada como una visión celestial (p. 82), rodeada de un nimbo de luz (p. 85) y asociada al epíteto "sobrenatural" para describir su extraordinaria palidez. Es una "criatura de pureza y de luz" que transmite "la calma luminosa del amor divino" (p. 84). Está siempre relacionada con la luminosidad (Nuestra Señora de la Luz es otra advocación mariana), por contraposición a la oscuridad de las tinieblas (pp. 85, 188-119, 152); es un "sueño luminoso" (p. 206). Sus colores son el blanco y el azul, emblemáticos de la Inmaculada Concepción (pp. 83-84, 86, 90, 161, 193, 202). El azul de sus pupilas es símbolo del ideal inalcanzable, como el "Pájaro azul" que Fernández persigue (p. 199). Helena es también la Fuente de la Gracia divina (pp. 84 y 121), la Intercesora por excelencia; es una nueva Beatrix que conducirá al héroe hacia la luz, el Paraíso (pp.

84, 92, 121). Por ser la Virgen de la Misericordia, Fernández invoca su ayuda en un verdadero "Miserere" (p. 122). Su advocación de Inmaculada permite oponerla, según la imagen bíblica, con la serpiente de Eva (p. 177) y de Nietzsche, el Anticristo (p. 163).

El color negro es el de las olas de la duda, en otra alusión bíblica (20); pero sobre todo aparece en la pesadilla del abismo que acosa a Fernández (pp. 145, 203, 205...), donde simboliza la caída en la locura y la muerte. Sólo Helena "mariposa blanca sobre la claridad azul del cielo" (p. 205), puede salvarle, según la profecía de la abuela agonizante (p. 48), "santa de la raza de las Mónicas" (21). Otros símbolos de la angustia en la que está sumido el protagonista son: el reloj de mármol negro (pp. 131, 143-145, 205-206), que da las doce campanadas de Nochevieja cuando muere Helena y lo persigue en sus alucinaciones; y el caballo (p. 131), en su loca huida a ninguna parte (p. 143).

Los elementos simbólicos, relacionados con el tema de la salvación del héroe, resultan en definitiva una pista falsa porque Fernández no se "salva", sino que oscila entre períodos de desenfreno y arrepentimiento y finalmente abandona la lucha. En esos períodos se observa una distribución simétrica con predominancia de lo ternario: al principio, tres cortesanas; al final, tres casadas. En los tres espacios de la novela (Sudamérica, París y Londres) hay tres médicos que aconsejan al protagonista, como los tres sabios del Evangelio. El número 3 está también en el símbolo de Helena, las tres hojas del camafeo (símbolo trinitario en una interpretación religiosa).

En conclusión, los elementos simbólicos contribuyen a dar una significación existencial a la búsqueda de José Fernández, y mantienen la coherencia de la novela. El héroe se propone conjurar su angustia y salvarse del abismo por la intercesión de Helena, signo múltiple del ideal. Pero, parafraseando a Borges, en los tiempos modernos las búsquedas quedan frustradas; en De sobremesa, por la muerte de Helena y la debilidad del protagonista.

## NOTAS

1. José Asunción Silva, De sobremesa, 1887-1896 (Bogotá: Cromos, 1925), 2ª ed., 1928.
2. Juan Loveluck, "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", Revista Iberoamericana, 59 (1965), pp. 17-32.
3. A continuación se enumeran los estudios más recientes dedicados a De sobremesa. Todos ellos inciden en aspectos temáticos, principalmente.
  - Carl W. Cobb, "José Asunción Silva y Oscar Wilde", Hispania, 44 (1962), pp. 658-661.
  - Ferdinand C. Contino, "Preciosismo y decadentismo en De sobremesa, de José Asunción Silva", en Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez (Nueva York: Eliseo Tomás & son, 1975), pp. 135-155.
  - Juan Carlos Ghiani, "La trasposición novelística", en José Asunción Silva (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967) pp. 20-27.
  - Bernardo Gicovate, "José Asunción Silva y la decadencia europea", en Conceptos fundamentales de literatura comparada. Iniciación a la poesía modernista (San Juan: Ediciones Asonante, 1962), pp. 117-138.
  - Rafael Gutiérrez Girardot, "De sobremesa: El arte en la sociedad burguesa moderna", en Modernismo (Barcelona: Montesinos, 1983).
  - Héctor H. Orjuela, "J.K. Huymans y José Asunción Silva en "De sobremesa" y otros estudios sobre José Asunción Silva (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976), pp. 49-58.
  - Idem., "María Bashkirtseff: Nuestra Señora del Perpetuo Deseo", idem., pp. 59-68.
  - George O. Schancer, "Lo 'mod' del modernismo: De sobremesa", en Literatura Iberoamericana del s. XIX (Tucson: Universidad de Arizona, 1974), pp. 43-50.
4. Héctor H. Orjuela, "De sobremesa", op. cit., pp. 11-47.
5. Es un lugar común en la crítica referirse a la estructura "caótica" de esta novela, tópico en el que incurre el propio Orjuela, autor del estudio más riguroso (cfr. op.cit., p. 25).
6. Como la abundancia extraordinaria de símiles y metáforas, la selección y matización del léxico o la cuidada distribución de los períodos sintácticos, sobre todo en algunos pasajes; factores que convergen en la consecución de una prosa de gran calidad artística, con propensión al preciosismo.
7. José Asunción Silva, De sobremesa, en Obras completas, ed. Héctor H. Orjuela (Buenos Aires: Plus Ultra, 1968), v. II, p. 206. En adelante nos referiremos siempre a esta edición al citar fragmentos de la novela.
8. Donald Shaw, "La novela modernista", en Historia de la Literatura Hispanoamericana (Madrid: Cátedra, 1987, 2ª ed.), v. II, p. 510.
9. Cfr. Orjuela, pp. 17 y 19; Loveluck, p. 25; Ghiani, p. 21.
10. Shaw, pp. 508 y 509.

11. Orjuela, p. 29.
12. Cfr. p. 105: "Búsqueda angustiosa de un ideal de amor sublimizado pero que conlleva el ansia del ideal estético. La búsqueda tiene así dos caras de cuya síntesis resulta el prototipo silviano de la mujer perfecta"; y p. 106: "Búsqueda doble y angustiosa por un ideal de amor y de arte", en Orjuela, "La angustia existencial en José Asunción Silva", op. cit..
13. Orjuela, p. 106.
14. Lelia es comparada con una Perla (p. 50); Nelly, con los diamantes (p. 177). La Vía Láctea es un "sutil polvo de diamantes" (p. 59); la luna es "como una joya de plata sobre un estuche de raso negro" (p. 87).
15. Orjuela ha señalado los principales momentos en que aparece el emblema del camafeo (op. cit., p. 21-23).
16. Op. cit., p. 59-62.
17. Sobre la importancia estructural del retrato prerrafaelita, véase Orjuela, pp. 23-24.
18. Hacia el final de la obra, una imagen enlaza la digresión sobre la pintura de la joven rusa con otra digresión sobre la crisis de la fe en los tiempos modernos: "El cadáver del Redentor de los hombres yace en el sepulcro de la incredulidad, sobre cuya piedra el alma humana llora como la Magdalena sobre el otro sepulcro" (p. 185).
19. Op. cit., p. 55-63.
20. Cristo caminando sobre las aguas en el Tiberfades (Mt. XIV, 22-33).
21. Madre de San Agustín, al cual se convirtió al catolicismo por su intercesión.