

**“Pero, ¿qué es la vida real?”
Sobre la existencia estética en “*De sobremesa*” de
José Asunción Silva***

**“But, what is real life?” On the Aesthetic Existence in *De sobremesa* by José
Asunción Silva**

Por: Juan Pablo Pino Posada

Grupo de Investigación Filosofía y Literatura

Instituto de Filosofía

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

jpablopino@hotmail.com

Fecha de recepción: 18 de abril de 2008

Fecha de aprobación: 13 de febrero de 2009

Resumen: *El artículo propone la tesis según la cual De sobremesa de José Asunción Silva da cuenta del influjo novelador del arte tal y como se encarna en una existencia estética que pretende llevarse dentro del contexto filosófico de la muerte de Dios, esto es, del devenir fabulador del mundo. Para ello, se hace un seguimiento del modo como la novela problematiza la relación entre la vida del artista y la obra de arte, lo cual permite además aventurar una interpretación del suicidio de Silva en términos de una resolución trágica de aquella metamorfosis artística de la realidad. Cuatro instancias de análisis se transitan en dicho seguimiento: i) el espacio novelesco como alternativa al pacto y al espacio autobiográficos, ii) la marginalidad del arte en la sociedad burguesa como manifestación sociohistórica del influjo novelador, iii) la estructura formal de la novela como el redoblamiento de la tendencia estética de la existencia y iv) el absoluto metafísico como la nada artística con potencialidades cómicas.*

Palabras clave: *De sobremesa, José Asunción Silva, Rafael Gutiérrez Girardot, Friedrich Nietzsche, Existencia Estética, Arte, Vida.*

Abstract: *This piece proposes a thesis according to which the novel De sobremesa by José Asunción Silva accounts for the Novelatory Influx of Art such as it is incarnated in an Aesthetic Existence which is brought inside the philosophical context of “the death of God”, that is, of the Creative Becoming of the World. Therefore, there is a follow up of how the novel problematizes the relationship between the life of the artist and the work of art, and this further enables one to adventure an interpretation of Silva’s suicide in terms of a tragic resolution of that artistic metamorphosis of reality. Four instances of analysis are gone through in the said follow-up. 1) The Space of the Novel as an alternative to the Autobiographical Pact and Space, 2) the marginality of art in burgoise society as a socio-historic manifestation of the novelatory influx, 3) the formal structure of the novel as the redoubling of the Aesthetic Tendence of Existence, 4) the Metaphysical Absolute as the Artistic Nothingness with Cosmic Potentialities.*

Key words: *De sobremesa, José Asunción Silva, Rafael Gutiérrez Girardot, Friedrich Nietzsche, Aesthetic Existence, Art, Life.*

* El presente texto es resultado de las dinámicas regulares del Grupo de Investigación Filosofía y Literatura.

*En resumen, todo se complica dentro de mí,
y toma visos de literatura...*

José Fernández de Andrade

I

El problema del carácter autobiográfico de la novela *De sobremesa*¹—reescrita meses antes de la muerte del autor en mayo de 1896 y después del célebre naufragio que en enero de 1895 ahogó el manuscrito original— constituye referencia común de los estudios sobre la novela de José Asunción Silva (1865-1896). No es para menos: se trata del diario que elaboró un poeta de nombre José Fernández de Andrade durante dieciocho meses de permanencia en Europa y que ocho años después lee ante sus amigos en una velada privada dentro de su habitación. La semejanza con Silva, escritor de poemas y residente en París por un tiempo similar (de 1884 a 1886), es una constatación que el lector hace sin mucha dificultad. Ahora bien, si es una novela autobiográfica o si, dicho con mayor cautela, contiene elementos autobiográficos, ¿qué? El biógrafo se servirá de la obra para iluminar aspectos de la vida del autor, mientras que el crítico acudirá a ellos para comprender elementos del producto artístico. En ninguno de los dos casos, sin embargo, basta con la mera comprobación de la simultaneidad literario-biográfica, pues que un pasaje de la obra coincida con uno de la vida es un hecho artístico tan corriente como la presencia de intervenciones creativas sobre anécdotas vividas o de simples y llanas ficciones: “no hay ni puede haber obra literaria alguna que no se nutra de la subjetividad del autor”, afirma Gutiérrez Girardot²; “no se puede sacar agua de donde no hay agua”, sentencia Fernando Vallejo³. Como se ve, tanto el crítico como el biógrafo concuerdan en el *hecho*, lo cual quiere decir que la diferencia radicará en su utilización: el primero tiene en cuenta eventuales sucesos de la vida de Silva para identificar cómo José Fernández los *trasciende*; el segundo, por su parte, se vale de la locura del personaje literario para testimoniar la de su creador: “*De sobremesa* es la novela de un loco [...] porque el autor lo está”⁴.

1 Silva, José Asunción. “*De Sobremesa*”, en: *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 2ª ed., Allca XX, Madrid, 1996, pp. 227-351. En adelante, DS seguido de la página.

2 Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1987, p. 625.

3 Vallejo, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*. Punto de Lectura, Bogotá, 2002, p. 551.

4 *Ibid.*, p. 552.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

Pero no sólo el biógrafo concentra su interés en algo diferente de la obra. Baldomero Sanín Cano, para no ir muy lejos, considera que la “más noble” labor del *crítico* es “buscar en la obra de un autor al hombre que la ha escrito”⁵, lo cual implica en su caso, según puede inferirse de los comentarios que consagró a Silva⁶, la identificación de los rasgos personales que dotan de contorno una determinada visión del mundo. Aunque quizás alguna vez convenga dudar de que la búsqueda del hombre sea lo mismo que la reconstrucción de la vida, lo cierto es que el enfoque que asume la obra como medio de intelección de una determinada humanidad comparte con la biografía (la propia o la de un tercero) que su atención se fije más en el autor que en lo que produce, acento que ubica la creación literaria en lo que Philippe Lejeune llama “espacio autobiográfico”.

Con el ánimo de precisar qué designa con dicha expresión, el estudioso francés muestra la “ingenua ilusión” que subyace al lugar común según el cual la novela es más verdadera que la autobiografía. Para ello, Lejeune saca a la luz el criterio con el que los mentores de la veracidad novelística subvaloran las incursiones autobiográficas: “la verdad personal, individual, íntima, del autor, es decir, la misma verdad a la que aspira todo proyecto autobiográfico”, aclarado lo cual puede concluirse que “es en tanto que autobiografía que la novela es considerada más verdadera”⁷. El ámbito de lectura al cual se lleva la novela una vez se la evalúa desde el mencionado criterio es lo que se denomina “espacio autobiográfico”. Ante la pura ficción o ante el recuento de la propia historia, lector y autor establecen un pacto conforme al cual la obra deviene revelación de su autor.

¿Se inscribe *De sobremesa* en este espacio? Sí para quienes quieren entender la vida desde la obra y no para quien lee en dirección inversa. Ahora bien, si las diferencias radican en el término de la relación en el cual se pone el acento, tomamos partido por la lectura que privilegia la obra, sólo que ya no en el sentido de acudir a la vida del autor para detectar cómo en la novela se plasman sus proyecciones artísticas (redenciones, sublimaciones, trascendencias), sino para mostrar de qué manera la obra misma, en tanto que producto de ficción, invade la vida real del autor e interpreta para sí —en el sentido nietzscheano de apropiación⁸— su

5 Sanín Cano, Baldomero. *El oficio de lector; compilación, prólogo y cronología de J. G. Cobo Borda*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, p. 1989.

6 Cfr., por ejemplo, Sanín Cano, Baldomero. “José Asunción Silva, Guillermo Valencia” y “En el cincuentenario de la muerte de José Asunción Silva”, en: *El oficio de lector; compilación, prólogo y cronología de J. G., Op. Cit.*, 1989.

7 Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Seuil, París, 1996, p. 42.

8 Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial, Madrid, 1997. p. 99. “Todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar (...)”; más adelante insiste en el interpretar como “violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear”, p. 192.

conglomerado de energías. De esta manera, se hace necesario postular un espacio diferente del autobiográfico para otorgar un lugar de recepción a la obra. Valiéndonos de las potencialidades terminológicas de la reflexión emprendida por Lejeune, consideramos oportuno hablar de *espacio novelesco*.

El adjetivo *romanesque* lo reserva el crítico francés para el pacto, contrapuesto al autobiográfico, según el cual el creador de una obra de ficción *no* afirma la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje y sí, en cambio, certifica el carácter ficticio (o “ficcional”) de dicha obra⁹. Una consecuencia de este “contrato” con el lector consiste en orientarle a éste la recepción hacia la búsqueda y establecimiento de las semejanzas entre obra y la vida, mientras que en el caso del pacto autobiográfico, donde la identidad de nombre se afirma, el lector investigará las diferencias, esto es, los errores, las deformaciones, etc.¹⁰ Pero ambos convenios —junto con sus desarrollos en pactos referenciales y fantasmales¹¹— se conciertan dentro del espacio autobiográfico. La idea de un espacio novelesco viene entonces sugerida por el intento de explorar lo que rebasa los límites e intereses de los análisis de Lejeune y que podemos enunciar como la relación *específica* que la novela *De sobremesa* establece con la vida de José Asunción Silva, especificidad que ha de considerarse, según anunciamos, en términos de *interpretación*. El gesto generalizador de ubicar la obra en el espacio autobiográfico tiene que dar paso al movimiento singular de insertar la vida en el espacio novelesco, inserción que llamaremos *influjo novelador*. El lugar bien puede concebirse como un escenario; en él, la vida continúa la novela, esto es, deviene teatro. El lector, por su parte, no se dedicará a suscribir pactos, tampoco a contemplar actos: su labor consistirá en experimentar con su propio papel; ya lo decía José Fernández, “es preciso que el lector sea un artista [...]”¹².

Los elementos que nos autorizan a plantear este otro espacio son, para el caso de la novela, la problematización de la figura del artista¹³ y, más específicamente, de la existencia estética; para el caso de Silva, el hecho de que unos días después de terminada *De sobremesa* ocurra su suicidio. Ajenos ya a la constatación

9 Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Seuil, Paris, 1996, p. 27.

10 *Ibid.*, p. 26.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 DS 236

13 Tendencia finisecular, como lo muestran abundantes comentarios, *Cfr.* Meyer-Minnemann, Klaus. “Silva y la novela al final del siglo XIX”, en: Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela I. (comp.) *Literatura y cultura*. Vol. 1: La nación moderna. Identidad, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 89-111.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

explicativamente ineficaz de la presencia amalgamada de elementos biográficos y ficticios, haremos pues el ensayo de leer la novela como el relato de la conversión en obra de una vida —la evaluación estética de la existencia que encarna José Fernández— e intentaremos así comprender literariamente y en virtud del influjo novelador de dicho relato la muerte de su autor como la resolución negativa de la metamorfosis artística. El mencionado influjo —cuyo nombre también podría ser movimiento teatralizador— tiene, pues, en el caso de Silva, un radio de acción (¿de ficción?) más amplio que la novela misma. En este rebase de los contornos librescos la novela termina con un acontecimiento *trágico*.¹⁴

Si un signatario del pacto novelesco, como es el caso de Ricardo Cano Gaviria¹⁵, estudia a *De sobremesa* fijando la atención en las correspondencias entre los personajes literarios y los reales, previa identificación del interés evocativo de Silva en indicios tan palmarios como los nombres, ¿en qué tipo de relaciones reparamos nosotros? Los rendimientos del acercamiento autobiográfico en la persona de un conocedor minucioso de los avatares históricos de Silva no son nada ficticios: a qué figura histórica corresponde Sir John Rivington, de quién es representación el Profesor Charvet, cuál es el referente de carne y hueso de Marinoni, los Miranda; más aún, quién es, con base en esta propuesta, Helena de Scilly Dancourt...¹⁶. Pero como nuestro interés no es localizar los parecidos de la obra con la vida, sino atender a los indicios del impulso por *novelarla*, nos detenemos entonces en los gestos de la vida de José Fernández que denotan la acción de la literatura.

El más indicativo es, como se mostrará más abajo, la confección de un diario para ser leído en público. En la dirección inversa, esto es, en la de la incidencia del mundo artístico sobre la realidad, hay que citar la búsqueda amorosa que da hilo al argumento de la novela como el seguimiento de un deseo febril predeterminado por un cuadro prerrafaelita, causa que emerge como tal en la primera entrevista de José Fernández con Sir John Rivington¹⁷. Ambos ejemplos se refuerzan con las declaraciones del héroe en torno al origen de los poemas que publicó años atrás: “Lo que me hizo escribir mis versos fue que la lectura de los grandes poetas me

14 Gutiérrez, Girardot. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en: Orjuela, Héctor H. (ed.) *José Asunción Silva, Obra completa*. 2ª ed. Allca XX, Madrid, 1996, p. 635. Ensayo una comprensión literaria del suicidio de Silva en el sentido de considerarlo el acto simbólico en el que se afirma el silencio que impone el Misterio, lo cual significa también el derrumbe del poeta ante el avistamiento del absoluto.

15 Cano Gaviria, Ricardo. “Mímesis y ‘pacto biográfico’ en la prosa de Silva”, en: Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 2ª ed. Allca XX, Madrid, 1996, pp. 603-604.

16 *Ibid.*, 602-622.

17 DS 286-287

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”¹⁸. Literatura que provee emociones a modo de materia prima para más literatura: este círculo da la pauta para comprender la geometría del espacio novelesco —siempre y cuando se tenga presente que la trayectoria circular de sus límites atraviesa no sólo la vida de José Fernández sino también la de su creador— y de paso despeja un eventual equívoco en torno a la relación que nos ocupa.

En efecto, ¿se trata de la *unidad* de vida y obra? No. Nietzsche nos es útil para dilucidar la problemática. Dice Gilles Deleuze que, para el autor alemán, la figura del filósofo ha de encarnar la unidad de pensamiento y vida: “Unidad compleja: un paso en la vida, un paso en el pensamiento. Los modos de vida inspiran maneras de pensar, los modos de pensamiento crean maneras de vivir”¹⁹. Esta unidad originaria —era la del sabio presocrático— se recobra en Nietzsche mediante la conversión de “una anécdota de la vida en un aforismo del pensamiento y una evaluación del pensamiento en una perspectiva de vida”²⁰. Pero con todo y que la extrapolación al vínculo entre Silva y su novela resulte tentadora, la simetría entre la transformación de una anécdota en arte y la del arte en anécdota no se produce en el caso de *De sobremesa* y su autor. De hecho, idéntica ausencia es verificable dentro de la novela misma, esto es, en lo que atañe a la vida de José Fernández: arte y vida no se relacionan a partir del equilibrio, de la unidad; la ficción acapara la realidad del artista y con ello se la usurpa:

Un artista perfecto y total está apartado, por toda la eternidad, de lo “real”, de lo efectivo; se comprende, por otra parte, que a veces pueda sentirse cansado hasta la desesperación de esa eterna “irrealidad” y falsedad de su más íntimo existir, —y que entonces haga el intento de irrumpir de golpe en lo que justo a él más prohibido le está, en lo real, que haga el intento de *ser real*²¹.

II

La manifestación sociohistórica de esta *interpretación artística de la realidad* reviste la apariencia de un fenómeno contrario. La irradiación noveladora del arte aparece en la historia de la sociedad occidental más bien como su marginación; se la conoce como sociedad burguesa.

18 DS 232.

19 Deleuze, Gilles. *Spinoza, Kant y Nietzsche*. Labor, España, 1974, p. 211.

20 *Ibid.*, p. 212.

21 Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*, *Op. Cit.*, p. 32.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

“Sociedad burguesa” o “sociedad civil”: este nombre designa primeramente un sistema de valores, los de los intereses privados, los de la utilidad, los del hedonismo, los del lujo, los de la riqueza, los de la “democracia”, los que resumió Louis Philippe, el rey burgués, en la consigna “enriqueceos”²².

En esta sociedad, cuyo espíritu pone de presente Gutiérrez Girardot a partir de los análisis de Hegel, el arte carece de lugar salvo que se lo considere como adorno. Se trata del ámbito espiritual en el que es posible constatar que el arte ya ha llegado a su plenitud y por tanto ya no es la forma en que se manifiesta la verdad ni constituye el más alto menester del espíritu. La llegada de Napoleón y la consecuente desaparición del ordenamiento feudal determinan una nueva época, la de la “prosa del mundo”, donde los valores materiales —“el dinero, la industria, el comercio, el ascenso social”²³— adquieren primacía y relegan las actividades artísticas a un segundo plano. El artista, en efecto, no tiene ningún papel que desempeñar en esta sociedad. Como reacción a esta expulsión, los artistas afirmaron su condición de marginados y negaron consecuentemente el mundo y el tiempo en que vivían²⁴.

En *De sobremesa* esta situación queda suficientemente ilustrada en el explícito desdén de José Fernández frente a la sociedad burguesa y en el nítido perfil que adquiere dicha actitud cuando se contrasta con los valores “medicinales” de los dos personajes a cuyo cargo queda la inestable salud del héroe durante el periplo europeo: Sir John Rivington, en Londres, y el Profesor Charvet, en París. Ambos representan el auge positivista de fin de siglo y su respectiva ceguera, pues aunque José Fernández se muestra más bien dócil a las recetas de higiene y aburguesamiento que en cada caso le prescriben los célebres estudiosos, tanto su cuerpo como su espíritu se empecinan en la anomalía.

La crítica de Silva se revela sin embargo más categórica cuando el lector pone en relación las páginas del diario de José Fernández en las que denuncia la miopía de Max Nordau y declara su admiración por María Bashkirsteff²⁵ con las páginas en las que José Fernández es, al modo de la joven rusa, un artista cuyo mal evalúan los médicos del positivismo. Así como la clasificación de las obras de arte que emprende Nordau desde el punto de vista de la patología lo lleva a encasillar con escrúpulo de epidemiólogo el espíritu de ciertos artistas en diversos grados de degeneración, así también Rivington y Charvet se esfuerzan por identificar y contrarrestar el desarreglo psicológico o fisiológico que padece José Fernández.

22 Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Op. cit., p. 31.

23 *Ibid.*, p. 34.

24 *Ibid.*, p. 39.

25 DS 239 ss.

No se trata simplemente de que se les escape la complejidad espiritual del artista, se trata de que el arte no cabe dentro de la jerarquía valorativa del cientificismo finisecular y de sus correlatos socioeconómicos, los valores burgueses.

Ante el relato que de su búsqueda amorosa hace José Fernández —búsqueda, en últimas, de la encarnación femenina del absoluto—, la primera pregunta que formula el psicólogo inglés al paciente reza así: “¿Usted tiene intenciones de casarse con esa hermosa joven si la encuentra, y de fundar una familia?”²⁶. El estupor del artista —“todos los sueños del universo habían pasado por mi imaginación menos éste”— no es obstáculo, empero, para el ejercicio profesional de Rivington, quien a continuación comienza con sus recomendaciones: “Regularice usted su vida y déle una dirección precisa y sencilla”²⁷; “Aplicuese usted a encontrar causas y no a soñar”; “Deseche usted esas ideas místicas”; “prefiera usted la acción al sueño inútil, busque usted desde mañana a la joven, cásele con ella”²⁸; “Deseche esos sueños políticos que son irrealizables”; “abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes, de grandes placeres, la ciencia universal, todos los sueños”²⁹; “diviértase, distráigase, no sueñe más”³⁰... Esta enfática descalificación del sueño progresa en Charvet, el otro especialista, en la forma de una recomendación a trivializar: con la condescendiente palmadita en el hombro, le aconseja a Fernández por lo menos tres veces: “Goce usted suavemente de la vida...”³¹.

Como contrapunto de lo anterior, al parecer, interviene en la novela un tercer médico. Se trata de Óscar Sáenz, uno de los amigos de José Fernández que asiste a la velada en la que éste lee su diario. Aunque Sáenz comparte con sus colegas europeos el diagnóstico de que el agitado paciente ha de cambiar sus hábitos si quiere salvaguardar su salud, el sermón con el que se permite reconvenir a Fernández no invita a la ocupación en menesteres prácticos ni a la moderación frívola en el disfrute inofensivo; curiosamente, este cercano contertulio aboga más bien por la consagración al trabajo literario, le critica al anfitrión su nula producción poética en los últimos años y lo exhorta a que reorganice sus intereses para que pueda dar a luz una obra digna de sus fuerzas³². Mientras que Rivington y Charvet recetan una pálida vida de acción, Sáenz prescribe dedicación exclusiva al arte. Que José Fernández, sin embargo, se vea obligado a replicar que él no es poeta, es decir, que

26 DS 284.

27 DS 285.

28 DS 287.

29 DS 288.

30 DS 298.

31 DS 310, 312, 335.

32 DS 231.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

la fascinación ante la poesía es nada más la parte de una fascinación por todo³³, revela que el sentido otorgado por él a la existencia estética desborda el marco del trabajo en una modalidad específica de arte³⁴ y apunta más bien a una experiencia cabal de las múltiples potencialidades de la vida:

[...] como me fascina y me atrae la poesía —explica Fernández al médico—, 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 la actividad humana, todas las formas de la Vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos, necesito de día en día más intensas y más delicadas... ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos?³⁵.

Con todos los ingredientes para ser una contradicción en los términos, la expresión “existencia estética” designa entonces la manera en que el artista es objeto del influjo novelador de la obra ficticia pero también el distanciamiento consciente de una realidad mezquina, ajena y, de todos modos, inhospitalaria con sus expectativas. Ambos aspectos se condensan en la pregunta con que José Fernández responde a las exhortaciones de Óscar Sáenz a propósito de su dejadez creativa y el tumultuoso desorden de intereses intelectuales que, junto con la “docena de chiflados” que le dispensan amistad, lo aíslan todo el tiempo de la *vida real*: “¿La vida real?... Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades?”³⁶.

Tenemos, pues, por un lado, una obra de arte que en virtud del espacio novelesco inaugurado por ella interpreta la vida del autor en el sentido de someterla a los efectos de su influjo novelador. Este avance de la ficción se manifiesta, de otra parte, en la agudización del conflicto entre la existencia estética y la sociedad burguesa dentro de la que no tiene asiento. El artista no tiene cabida en la realidad —y, en el caso de José Fernández, toma partido por el “sueño”—, porque ya su “íntimo existir” ha sido arrastrado por el devenir arte a que ha dado forma la obra. Es cierto que José Fernández entiende la existencia estética como no circunscrita a la literatura, pero no es menos cierto que precisamente esta comprensión sale al encuentro del lector en una obra literaria. Detengámonos en cómo esta misma obra da cuenta, vía la forma, de una disposición a novelar.

33 DS 233.

34 Esta es la razón por la cual Silva introduce en la novela a Camilo Monteverde, un primo hermano de José Fernández que se dedica a la escultura pero ante cuya avivata ramplonería el héroe sentencia con sorna en su diario: “Monteverde es un hombre práctico, indudablemente” (DS 346).

35 DS 233.

36 DS 233.

III

De sobremesa narra las peripecias espirituales por las que atraviesa José Fernández de Andrade durante su estancia en Europa a lo largo de dieciocho meses en un intervalo incierto de la década de 1890. Acaso el acontecimiento más significativo desde el punto de vista narrativo es el encuentro, en el primer tercio de la novela, de una mujer cuya búsqueda determinará gran parte de los hechos restantes que consigna José Fernández en su diario. Porque, en efecto, se trata de un diario. Comprende los días que van desde junio 3 de 189... hasta enero 16 del año posterior al siguiente. Las páginas de este diario son leídas por el autor ocho años después a un grupo de amigos en una velada de sobremesa, contexto formal dentro del que se inserta lo narrado en las notas personales y que por lo general no es tenido en cuenta en los comentarios interpretativos sobre la estructura de la novela³⁷.

Héctor H. Orjuela, por ejemplo, considera que “el hecho de que *De sobremesa* fuera escrita en forma de diario íntimo es prueba de que Silva imitó a la Bashkirtseff para componer su novela”³⁸. Juan Loveluck, por su parte, entiende que como se trata de “una novela de audaz exploración en la psicología de un artista, Silva elige una modalidad narrativa, el ‘diario’ [...], generosamente expresivo en la intimidad de un carácter”³⁹, postura similar a la de Klaus Meyer-Minnemann, interesado en ubicar a *De sobremesa* dentro de las obras de fin de siglo, cuyo propósito era “hacer ver el mundo de la ficción en su función de representante de la realidad extraliteraria fáctica como simple exteriorización de las aprensiones de un yo inclinado sobre sí mismo”⁴⁰. Más agudamente, pero con la misma omisión, Gutiérrez Girardot declara: “la forma de diario se impone por su propósito: el de refutar artísticamente —no científicamente— las tesis vulgares y pequeñoburguesas de Max Nordau y el de justificar la libertad plena del artista”⁴¹. Ante estas opiniones preguntamos: ¿dónde queda el marco formal dentro del cual inserta Silva lo escrito en el diario?

37 Dos excepciones: Neira Palacio, Édison. “Preso entre dos muros de vidrio. José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos del flâneur y el dandy”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* 8, Medellín, enero-junio de 2001, pp. 42-52; y Lema Hincapié, Andrés. “De sobremesa de José Asunción Silva: la novela como egología”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* 18, Medellín, enero-junio de 2006, pp. 116-130.

38 Orjuela, Héctor H. “J. K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva”, en: Charry Lara, Fernando (comp.), *José Asunción Silva, vida y creación*. Procultura, Bogotá, 1985, p. 471.

39 Loveluck, Juan. “*De sobremesa*, novela desconocida del modernismo”, en: Charry Lara, Fernando (comp.), *José Asunción Silva, vida y creación*, *Op. cit.*, p. 492.

40 Meyer-Minnemann, Klaus. “Silva y la novela al final del siglo XIX”, *Op. cit.*, p. 103.

41 Gutiérrez, Girardot. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, *Op. cit.*, p. 630.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

¿Habría que desentenderse de la conversación inicial, del pequeño pero significativo intercambio que propicia José Fernández en medio de la lectura —“Yo estaba loco cuando escribí esto”⁴²... — y del inquietante final con que cierra la novela?

Que el diario de José Fernández, además de diario, sea una obra que se preste a la lectura en público indica no sólo que el material biográfico es susceptible de narrarse sino sobre todo que este material *tiene como finalidad ser literatura*. No una vida que se cuenta —la simple forma del diario—, sino una vida para ser contada —el diario leído a quienes buscan entretención literaria—. José Fernández no sólo *escribe* su vida, también se la *lee* a otros: con este artificio Silva redobra la conversión de la vida en literatura y ratifica formalmente el parasitismo que funda una existencia estética. ¿Qué sentido tiene, si no es el de acentuar esta doble teatralidad, la demanda de literatura que subyace a cada una de las exhortaciones con que los amigos de Fernández invitan a éste a que lea su diario y que en consecuencia configuran el contexto dentro del cual ha de entenderse la fábula narrada? Una vez Juan Rovira le dice al diarista que quiere oírle “leer unas páginas”⁴³, Luis Cordovez se permite anunciar: “no son versos de Núñez de Arce... *es prosa tuya* lo que quiero...”⁴⁴; poco después, Máximo Pérez, hablando de las páginas del diario, exclama: “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”⁴⁵; finalmente, Silva pone en boca de Óscar Sáenz la petición más explícita: “José —pregunta el médico—, ¿no tienes tú, *un cuento o cosa así*, que pasa en París, una noche de año nuevo?”⁴⁶

El cumplimiento cabal de esta tendencia a novelar no se ejecuta, sin embargo, dentro de la obra literaria misma. La vida de un artista que registra sus movimientos espirituales en un diario para luego leerlos como pasajes de cuentos es quizá la forma límite en que la novela puede dar cuenta del singular movimiento usurpador de vida de la existencia estética. Se da un paso más cuando, *por fuera de la obra*, un acontecimiento de la vida del autor sólo es susceptible de interpretarse literariamente. Y quizá se da otro —¿el último?— cuando ese acontecimiento es precisamente la muerte.

“Retrato oval”, la pequeña pieza de Poe (1809-1849) donde se cuenta cómo una pintura adquiere naturalidad expresiva a expensas de la vida de quien retrata, acaso resulte ilustrativa para entender el suicidio de Silva. Se nos ocurre pensar

42 *Ibid.*, 265.

43 DS 237.

44 DS 238.

45 *Ibid.*

46 DS 239, cursivas nuestras en todas las citas.

que la muerte del creador de la novela sobre una existencia embebida en el arte, esto es, de una vida bebida por la obra, puede considerarse el final más *coherente* —si se nos permite la palabra— para una obra con estructura *oval*, es decir, para un producto artístico cuyo torbellino novelador envuelve también a una vida que le es exterior. El necesario final de *De sobremesa* no podía incluirse entonces dentro de sus páginas, era preciso que el problema de la existencia estética trascendiera, como dijimos, sus contornos librescos y se resolviera en la absorción cabal de la existencia por su carácter estético. Ni el arte por el arte, ni el arte para la vida, sino más bien la vida para el arte es la dirección singular de la relación que ata a Silva y desata su muerte. Ahora bien, el devenir arte de la vida no siempre significa su terminación. En Silva se resuelve de esa manera por el modo específico en que asume la existencia estética, esto es, como una aspiración al absoluto. Desde el punto de vista del conflicto con la sociedad burguesa, esta aspiración no tiene lugar y por tanto una existencia semejante es imposible. La aguda percepción de Sanín Cano —quien desvirtuó lúcidamente las interpretaciones “legendarias” de este acontecimiento— ya lo había mostrado así y, además, en una formulación bastante clara: “La vida le llamaba al comercio de las ideas, y él tuvo que decidirse por un comercio simple en un almacén de novedades. El comercio simple en un almacén de novedades señalaba también el camino de la tragedia”⁴⁷. Pero desde el punto de vista del influjo novelador del arte, la muerte constituye el trasfondo irónico del objeto mismo de aquella aspiración imposible. Que el conflicto entre las exigencias sociales y los deseos de absoluto desencadene la muerte es sólo la manifestación histórica e individual del carácter ficticio de este absoluto. La nada de la muerte es el correlato de la nada del todo. Cuando el artista Silva/Andrade siente dentro de sí “bullir y hervir millares de contradictorios impulsos encaminados a un solo fin [...]: poseerlo TODO”⁴⁸, no está pasando nada diferente a que la ocasional sobreabundancia de fuerzas y vitalidad está poniéndose al servicio de un fin —el absoluto, el todo— que tiene el rango de una invención más. En la medida en que, según las palabras finales del diario, José Fernández *se niega* a reconocer este carácter ficticio⁴⁹, la muerte de Silva representa la consecuencia trágica, esto es, negativa del devenir teatro.

47 Sanín Cano, Baldomero. *El oficio de lector, compilación, prólogo y cronología de J. G. Cobo Borda*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989, p. 204.

48 DS 248.

49 “¿Muerta tú, Helena?... No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. 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”. Con este párrafo concluye José Fernández la lectura (DS 350).

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

IV

Citemos parte del célebre fragmento de Nietzsche en el que se da expresión literario-filosófica a la metamorfosis del todo en nada:

¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios! [...] ¿Dónde está Dios? Os lo voy a decir. Lo hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar? ¿Quién nos dio la esponja para vaciar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de desprender la Tierra de la cadena de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movimientos? ¿A dónde la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia delante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas las direcciones? ¿Hay todavía un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? [...]»⁵⁰.

“¿Flotamos en una nada infinita?” El interrogante nietzscheano se extendió por todo el entorno finisecular y la muerte de Dios dio lugar, no a una conciencia del nihilismo, sino a una empedernida búsqueda de sustitutos. La elaboración del luto adquirió matices variopintos, según constata con irritación José Fernández, él mismo otro más de los sedientos “de lo absoluto y de lo supremo”⁵¹. El neomisticismo de Tolstoi, el teosofismo occidental, la magia blanca, el budismo, el culto a lo divino, el culto al yo, el espiritismo... en suma, las “grotescas religiones del fin del siglo diez y nueve”⁵² no son sino las manifestaciones epigonales de un acontecimiento que ya desde el inicio de la modernidad fraguaba su consumación. ¿Qué relación tiene esta sustracción de la totalidad con las pretensiones de una existencia estética? Creemos que es justamente este abandono de lo divino que define el mundo moderno el que hace posible que el arte acapare bajo su influjo novelador la vida del artista. La vida se pone al servicio del arte justo porque el mundo sin sustento divino pierde el fundamento de verdad que lo erigía como mundo real y se ve abocado de golpe a su carácter constitutivamente ficticio. Es el fondo de ficción —la ausencia de fondo— encima del cual flota el mundo tras la muerte de Dios lo que hace posible la existencia estética en el sentido aquí descrito, vale decir, en el sentido de la vida del artista interpretada por la dinámica fabuladora del arte, en el sentido de la inserción en el espacio novelesco. Que el mundo verdadero se haya convertido en fábula, ahora bien, no quiere decir que la solución a la existencia estética sea sólo la que encarnó Silva en su continuación biográfica de la usurpación literaria. Se trata, como hemos dicho, de una trágica coherencia. Pero nos gusta pensar en una alternativa. De hecho, la novela misma la ofrece. Antes de enunciarla, hagamos una síntesis de lo expuesto hasta aquí.

50 Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. de Pedro González Blanco. Sarpe, Madrid, 1984, p. 109.

51 DS 336.

52 *Ibid.*

Hemos propuesto articular, a partir de la noción de influjo novelador, unos hechos de diversa índole y procedencia con el propósito de comprender la especificidad estética de la novela *De sobremesa*. En el orden filosófico acontece la muerte de Dios; en el social, la marginación burguesa del arte; en el artístico, la búsqueda argumental de un absoluto y su apropiación formal por la literatura; y, en el orden biográfico, el suicidio del autor. Lo que hace Silva con *De sobremesa* es, a nuestro juicio, recrear el devenir teatralizador del mundo en la figura de un artista que torna su vida en documento literario; lo que hace con su suicidio es, según lo anterior, experimentar la vertiente trágica de dicho devenir. El rechazo de José Fernández a la irrealidad de Helena es la conducta que en la novela señala en esta dirección negativa, pero hay otro pasaje en el que se vislumbra otra actitud y por tanto una alternativa.

Después de la enumeración que culmina con la mención de las “grotescas religiones del fin del siglo diez y nueve”, José Fernández habla de parodias y plagios y dice: “dejad que un hijo del siglo, al agonizar de éste, os envuelva en una sola carcajada de desprecio [...]”⁵³. Reparando más en la carcajada que en el desprecio, se adivina en este pasaje la posibilidad de una resolución *cómica* del devenir teatralizador desencadenado por la muerte de Dios. Hemos interpretado la muerte de Silva como la respuesta trágica que se deriva de una negación a dicho devenir. ¿Qué respuesta se derivará de una afirmación? Dejamos planteada la pregunta y, tomando lo que Nietzsche dice en la siguiente cita como una invitación válida también para la búsqueda de absoluto y no sólo para la vieja moral, ofrecemos una indicación para pesquisas futuras:

Pero el día en que podamos decir de todo corazón: “¡Adelante! ¡También nuestra vieja moral forma parte de la *comedia!*”, habremos descubierto un nuevo enredo y una nueva posibilidad para el drama dionisiaco del “destino del alma”⁵⁴.

Bibliografía

1. CANO GAVIRIA, Ricardo. “Mímesis y ‘pacto biográfico’ en la prosa de Silva”, en: Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 2ª ed. Allca XX, Madrid, 1996.
2. DELEUZE, Gilles. *Spinoza, Kant y Nietzsche*. Labor, España, 1974.
3. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1987.

53 DS 336.

54 Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*, *Op. cit.*, p. 30.

“Pero ¿qué es la vida real?” Sobre la existencia estética...

4. GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en: Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 2ª ed. Allca XX, Madrid, 1996.
5. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, (nouvelle édition augmentée). Seuil, París, 1996.
6. LEMA HINCAPIÉ, Andrés. “De sobremesa de José Asunción Silva: la novela como egología”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* 18, Medellín, enero-junio de 2006, pp. 116-130.
7. LOVELUCK, Juan. “De sobremesa, novela desconocida del modernismo”, en: Charry Lara, Fernando (comp.) *José Asunción Silva, vida y creación*. Procultura, Bogotá, 1985.
8. MEYER-MINNEMANN, Klaus. “Silva y la novela al final del siglo XIX”, en: Jaramillo, María Mercedes, Osorio, Betty y Robledo, Ángela I. (comp.) *Literatura y cultura*. Vol. 1: La nación moderna. Identidad, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 89-111.
9. NEIRA PALACIO, Édison. “Preso entre dos muros de vidrio. José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos del *flâneur* y el *dandy*”, en: *Estudios de Literatura Colombiana* 8, Medellín, enero-junio de 2001, pp. 41-52.
10. NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial, Madrid, 1997.
11. NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. de Pedro González Blanco. Sarpe, Madrid, 1984.
12. NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Alianza editorial, Madrid, 2003.
13. ORJUELA, Héctor H. “J. K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva”, en: Charry Lara, Fernando (comp.) *José Asunción Silva, vida y creación*. Procultura, Bogotá, 1985.
14. SANÍN CANO, Baldomero. *El oficio de lector*. Compilación, prólogo y cronología de J. G. Cobo Borda. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1989.
15. SILVA, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 2ª ed. Allca XX, Madrid, 1996.
16. VALLEJO, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*. Punto de Lectura, Bogotá, 2002.

