

---

Revista Iberoamericana, Vol. LXXVI, Núm. 232-233, Julio-Diciembre 2010, 939-956

---

*DE SOBREMESA,*  
CRÓNICAS 'REVESTIDAS DE GALAS' Y  
EL ESCENARIO AUSENTE DEL MODERNISMO HISPANOAMERICANO

POR

SARAH J. TOWNSEND  
*New York University*

El teatro no suele ser reticente. Puesto que su destino final no es la página sino las tablas, debe mostrarse para realizarse y no debería permitirse el lujo de esquivar a su público. Pero hay casos en los que la importancia de un fenómeno no se manifiesta a través de su presencia sino de su ausencia. Entonces, no es irrelevante notar que el discurso crítico en torno al modernismo –movimiento fundacional para la alta cultura en América Latina– está marcado por un enigmático silencio en cuanto a la influencia de las artes escénicas. A primera vista esta omisión no requiere justificación: basta con decir que los modernistas no escribieron teatro. Pero esta respuesta trae consigo una serie de otras preguntas que son algo más difíciles de contestar.

Las propias convenciones de la disciplina literaria hacen difícil plantear la pregunta de por qué, a diferencia de algunos escritores románticos que les precedieron y un gran número de los vanguardistas que les siguieron, los modernistas no cultivaron el género teatral. De vez en cuando algún historiador del teatro vuelve a los archivos en busca del elusivo drama que llenaría este vacío en la historia literaria. En un artículo publicado en 1989, Guillermo Schmidhuber comenzó su indagación en el tema con la pregunta: “¿Existió un teatro nutrido por el sentir y el estilo del quehacer literario modernista, o sólo compartió el tiempo y el espacio con el nacimiento de la literatura hispanoamericana ‘a la universalidad del arte’?” (161) El crítico quedó decepcionado, porque al evaluar las pocas obras teatrales escritas por autores modernistas, como *Amor con amor se paga* de José Martí y *La venganza de la gleba* de Federico y José Joaquín Gamboa, decidió que eran pobres remedos de otros estilos coetáneos o, en el mejor de los casos, manifestaciones anacrónicas del romanticismo que tenían poco del brillo y espíritu innovador del modernismo.<sup>1</sup> Su respuesta a la pregunta inicial no admite

---

<sup>1</sup> Es aún más reducido el número de obras teatrales escritas durante el período asociado con el movimiento modernista. *Amor con amor se paga* se publica en 1875; el último drama de Martí, *Patria y libertad*,

discusión: “Definitivamente, no existió un teatro modernista dentro del movimiento de este nombre en Hispanoamérica” (170). Mientras la narrativa y la poesía tomaron la delantera, el teatro “se quedó a la zaga” y sólo llegó a primer plano con la generación de los vanguardistas (171).

Vale decir que tales juicios no son inmunes a la revisión. Para comenzar, habría que examinar los criterios estéticos que le permiten a Schmidhuber descartar los “dramas de interés social” de Martí y Gamboa; asimismo, se podría insistir en la necesidad de ampliar el canon para incluir a escritores y escritoras menos conocidos como Luisa Capetillo, la famosa anarquista y feminista puertorriqueña cuyas breves obras teatrales revelan una notable familiaridad con las figuras retóricas favorecidas por sus modernistas contemporáneos.<sup>2</sup> Sin embargo, el propósito de este ensayo es otro. En vez de crear un nuevo corpus, reflexionaré sobre los límites epistemológicos asumidos por los escritores y sus críticos para determinar a partir de qué bases se construyen dichos límites. Planteo la pregunta: ¿Cómo reconciliar la inexistencia de un teatro modernista con la ostentosa teatralidad de muchos textos modernistas? A modo de respuesta, empiezo con un breve análisis de algunas crónicas teatrales que dejan entrever la íntima relación de dependencia entre el modernismo hispanoamericano y el ámbito teatral; luego, vuelco mi mirada hacia *De sobremesa*, un texto de José Asunción Silva que ha sido canonizado como prototipo del curioso (ya que en su época muy poco leído) género de la novela modernista. Al destacar los prejuicios anti-teatrales del protagonista/narrador y señalar la centralidad de los mismos en su proyecto político-estético, mi lectura devela cómo el rechazo modernista al teatro viene a transformarse en un estilo literario que sobresale por ser eminentemente teatral.

De entrada, hay que dejar en claro que el aparente desinterés de los modernistas hispanoamericanos por el teatro no es un mero síntoma de atraso; al contrario, marca un punto de coincidencia con los movimientos modernistas que surgieron en Europa a fines del siglo diecinueve. El crítico Martin Puchner aborda este tema en su libro *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, donde sostiene que el paradigma dominante del modernismo europeo se caracteriza por un “impulso anti-teatral” que se hace sentir tanto en la literatura como en la filosofía e incluso en ciertas escuelas de teatro que ponen de relieve su literariedad. Puchner reconoce que los modernistas no fueron los primeros en fomentar el prejuicio contra las artes teatrales; al contrario, es un fenómeno que se remonta a *La República* de Platón, donde los actores quedan

---

fue escrito en 1895 pero quedó inconcluso. Otras obras mencionadas por Schmidhuber son la zarzuela *Consuelo* de Amado Nervo, *Lo que buscaba don Juan* (1923) y *En la tela del sueño* de Enrique Larreta, *El último capítulo* de Manuel José Othón, y *Sobre las ruinas* (1904) y *Marcos Severi* (1905) de Roberto J. Payró.

<sup>2</sup> Las obras teatrales de Capetillo (1879-1922) aparecen en su libro *Influencias de las ideas modernas* (1916).



desterrados de la sociedad ideal. Sin embargo, su manifestación al final del siglo XIX merece atención porque surgió en medio de una época en que las formas teatrales proliferaron y la espectacularidad vino a dominar todo aspecto de la vida social y artística.<sup>3</sup>

Según Puchner, el ímpetu por el aislamiento por parte de modernistas como Mallarmé y Joyce no es un simple gesto defensivo dirigido contra la avalancha de la cultura de masas sino que deriva en gran parte de una preocupación sobre el poder normativo que el teatro ejerce dentro de la sociedad burguesa. En términos estéticos, el problema radica en la dualidad inherente al teatro, un arte a la vez mimético y performativo; desde la perspectiva modernista, la dependencia del arte en actores humanos es problemática porque aun cuando se adopta una estética despersonalizada, “the actor’s impersonation remains nonetheless fundamentally stuck in an *unmediated type of mimesis* that keeps the work of art from achieving complex internal structures, distanced reflexivity, and formal constructedness” (5). Mientras que los vanguardistas intentaron apropiarse del poder teatral para volverlo en contra de la sociedad que lo generó, los modernistas fundaron su concepción de la agencia artística sobre el artificio y el distanciamiento de la realidad externa mediante la textualidad. Pero es un error creer por eso que el modernismo queda libre de la influencia teatral: en las palabras de Puchner, “the modernist critique of realism, mimesis, and literalism and its fixation on silent and solitary absorption are thus not independent values that happen to be at odds with what the theater represents; they are barriers erected against the possibility of the public role of art suggested by the theater” (11).

Ahora bien, hay razones para suponer de antemano que esta dinámica conflictiva asumirá rasgos aún más exagerados en el contexto hispanoamericano. En primer lugar, está el aspecto “público” del teatro: si bien es cierto que su necesidad de realizarse ante un auditorio hace por definición que el teatro sea más resistente que otras artes a los procesos de autonomización, no es menos cierto que supone un obstáculo particularmente imponente en sociedades formadas y fragmentadas por el colonialismo. Hubo esporádicos esfuerzos por crear teatros “nacionales” después de las guerras de Independencia, pero estos proyectos no avanzaron durante las siguientes décadas de guerras civiles y rebeliones de indígenas y esclavos. Cuando los modernistas llegaron a la escena a fines del siglo XIX, la mayor parte de las obras representadas en los teatros “cultos” todavía eran de autoría europea, y el impresionante auge de “teatralismo” –fenómeno de alcance mundial– sólo puso de relieve la laguna histórica del teatro nacional. Cabe recordar también que la tendencia anti-mimética del modernismo hispanoamericano,

<sup>3</sup> Robert Shattuck describe este fenómeno en el contexto del París finisecular: “(Paris) had become a stage, a vast theater for herself and all the world... It is this theatrical aspect of life, the light-opera atmosphere, which gave *la belle époque* its particular flavor. Since Offenbach’s era, living had become increasingly a special kind of performance presided over by fashion, innovation, and taste... In such an environment the theater, legitimate and illegitimate, operatic and naughty, was bound to thrive” (5-7).



así como su rechazo al “utilitarismo” y a la masificación de cultura, fueron agravados por la necesidad de asegurar una posición de autoridad que no podía ser sino precaria en vista de su subordinación dentro del sistema económico y político global. En fin, la suma de todos estos factores lleva a la sospecha de que la oposición entre lo literario y lo teatral se presenta de forma más marcada en el modernismo hispanoamericano por el mismo hecho de que, en otro sentido, es aún más tenue.

Dicha sospecha encuentra su confirmación en otro género “marginal” cuya importancia para el desarrollo del discurso literario latinoamericano ya no es necesario defender: la crónica. En su muy citado libro sobre los “desencuentros” de la modernidad, Julio Ramos anota que en América Latina, donde el mercado editorial no se consolidó hasta comienzos del siglo xx, la novela no pudo jugar un papel central en la creación de un público lector, y por eso fueron los géneros “menores” ligados al medio periodístico los que cumplieron ciertas funciones asociadas en Europa con la novela, tal como la representación y domesticación del espacio urbano. Viendo la crónica como un espacio conflictivo donde los “exteriores” de la ciudad y el mercado entran en pugna con un “interior” literario en vías de formación, Ramos sostiene que “en oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas ‘antiestéticas’ del periodismo y la ‘cultura de masas’. En ese sentido, la crónica fue, paradójicamente, una condición de posibilidad de la modernización poética” (91). Es un nítido análisis, pero queda por señalar que el encuentro de los cronistas modernistas con los “exteriores” de la ciudad tiene como escenario muy frecuente el interior de un teatro.

Tomemos como ejemplo el caso de Rubén Darío, el sedicente líder del movimiento. Darío, como ya señaló Sylvia Molloy, “se inicia como poeta público y necesariamente cuenta con un espectáculo”; si en su etapa madura el poeta se repliega a un “reino interior” donde entabla un diálogo consigo mismo, en la época que precede la ruptura marcada por la publicación de *Azul* en 1888 es “un poeta proyectado hacia afuera, sostenido por el efecto que pueda provocar” (“Conciencia del público” 452).<sup>4</sup> Es de notar, pues, que al igual que otros modernistas que aprovecharon la reificación de tradiciones populares y la presencia cada vez más frecuente de compañías extranjeras para perfeccionarse en el arte de separar el raro grano de la abundosa paja, el joven escritor solía suplementar sus ingresos escribiendo reseñas y crónicas sobre zarzuelas, tragicomedias, farsas y hasta funciones de payasos.<sup>5</sup>

Especialmente memorables son las que escribió en octubre y noviembre de 1886 sobre Sarah Bernhardt y las representaciones que esta realizó en Chile durante una

<sup>4</sup> De hecho, el joven escritor tuvo algunos escauceos con el teatro, aunque sólo uno –una pieccecita cómica titulada *Cada oveja*– llegó a estrenarse en las tablas. Ver Ruth S. Lamb, “Rubén Darío: El Poeta en el Teatro”.

<sup>5</sup> Un gran número de modernistas se encuentran en la lista de cronistas teatrales; entre los más prolíficos están Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera y Baldomero Sanín Cano.



gira artística por las Américas. La visita de “la divina” Sarah fue toda una sensación: más de dos mil admiradores se congregaron en la Estación Alameda para darle la bienvenida a la capital, donde le concedieron el honor de inaugurar el opulento Teatro Santiago.<sup>6</sup> Darío tenía apenas diecinueve años y llevaba sólo tres meses en el país cuando el diario *La Época* lo contrató para escribir una serie de diez crónicas, de las cuales tres fueron reproducidas más tarde en *El País* de Managua. El poeta nicaragüense se deshace en elogios hacia la legendaria actriz francesa, describiéndola en términos exagerados y contradictorios, primero como una “mujer estatua, esfinge” y luego como la personificación de “la maldad, la virtud, la firmeza indomable, la pasión que gime y se resuelve” (“El estreno de Sarah Bernhardt” 23).<sup>7</sup> Para quienes conocen las ninfas y princesas medievales de sus poemas más canónicos, resulta desconcertante leer a Darío declarando que “lo que más nos asombra, cuando estudiamos el admirable desempeño de Sarah, es su naturalidad extraordinaria, el realismo llevado a la perfección más completa” (“La dama de las Camelias” 27). El cronista vuelve a este tema una y otra vez, insistiendo en que la genialidad de la actriz se manifiesta en sus “ademanes que son el *summum* de la mímica teatral” y llegando al extremo de coronarla “la soberana absoluta del arte en su más alta significación: la vida real” (“La dama” 27; “El estreno” 23). Descarta con evidente desdén las censuras de otros críticos, las cuales “tienen por causa la costumbre de ver en las tablas actores que superan a la realidad” con sus “gritos espantosamente trágicos” y “fingimientos llevados a su mayor altura”. Sarah, explica Darío, “no pasa de lo real; lo que Sarah hace es lo que sucede en el mundo; su voz, su llanto, su gemido, su carcajada, su agonía, hacen que el espectador llegue a olvidar que aquella actriz interpreta un papel imaginado” (“La dama” 26).

Pero por más cautivante que sea, la gran diva ha de compartir el escenario que Darío erige en las crónicas con sus espectadores, incluso con el cronista, porque sus interpretaciones, tan fieles a la realidad que ni siquiera parecen ser arte, hacen que el público viva el drama como si fuera suyo. Al describir la trágica escena en la obra *Fedora* cuando el amante de la protagonista exhala su último suspiro, Darío comenta que “todo esto llevó al ánimo de la concurrencia que llenaba el teatro, una especie de laxitud. El público padecía realmente, y le faltaban fuerzas para manifestar con aplausos su ilimitada admiración por esta actriz” (“El estreno” 22). Aunque el juvenil crítico resalta este efecto de aturdimiento como la mejor prueba del talento de la actriz, no es

<sup>6</sup> Ricardo Llopesa, “Prólogo” 9-10.

<sup>7</sup> Fueron representadas las siguientes obras: *Fedora* (Victoriano Sardou); *La dama de las camelias* (Alexandre Dumas); *Adriana Lecouvreur* (Scribe y Legouvé); *Frou-Frou* (Meilhac y Halévy); *Fedra* (Racine); *Le maître de Forges* (Georges Ohnet); *Hernani* (Victor Hugo); *La esfinge* (Octave Feuillet); *Théodora* (Victoriano Sardou). Vale decir que un análisis más extenso de las crónicas tendría que tomar en cuenta cuestiones de estilo y las tramas de las obras representadas, aunque el mismo Darío presta poca atención a tales asuntos.

necesario buscar muy lejos para ver el problema que tal dinámica llegaría a representar para el modernista en su madurez artística. ¿Dónde está la estrategia de “detachment as an assertive engagement” que Gerard Aching considera como precursor de la llamada “objetividad” tanpreciada por los críticos de hoy (3)? ¿Será posible formar un juicio significativo de una actriz que “lleva la admiración del público hasta los límites increíbles del estupor”? Darío admite a sus lectores que “nuestro deber de críticos desaparece por el momento” y, disfrazando su “yo” como un “nosotros” que lo vincula con el público, se resigna a concluir que “en este instante sólo podemos hablar como admiradores de la insigne artista” (“El estreno” 21). Si en cierto momento el poeta invoca la opinión de “los críticos más imparciales” como respaldo de sus efusivas alabanzas, su propia autoridad como autor de estas crónicas no radica en una distancia crítica que lo separe del espectáculo que él presencia sino más bien en su habilidad como un “actor” que hace de su escritura una suerte de *performance* literaria, o sea, una recreación textual del drama corpóreo puesto en escena.

El cubano Julián del Casal, en cambio, insiste con tanta exageración como para ser sospechoso de que no le atraen los encantos del teatro. En 1890, Casal escribió una serie de crónicas para el diario *La Discusión* bajo el seudónimo Hernani, una alusión al protagonista de la famosa obra de Víctor Hugo que provocó peleas entre defensores del clasicismo y partidarios del romanticismo cuando se estrenó en 1830. Más de la cuarta parte de los 112 artículos están dedicados a diversos aspectos del mundo teatral, desde la construcción de un nuevo teatro y las intrigas urdidas por los empresarios hasta los méritos (y más frecuentemente los defectos) de las numerosas compañías cubanas, españolas y norteamericanas que pasaron por las tablas de los teatros habaneros. Pero La Habana, durante este período, no recibe a ninguna estrella de la magnitud de Sarah, y es el público el que se lleva la palma en las crónicas de Casal. Por momentos, la sala teatral asume la apariencia de un “reino interior” colectivo, un refugio de los “espectáculos populares, donde se siente el contacto viscoso y se aspira el relente nauseabundo de las muchedumbres aglomeradas, empujadas y frotadas” (“Veladas teatrales: Nanón” 73). Aislado dentro de sus paredes, el cronista puede codearse con otra clase de gente, como en cierta ocasión cuando da a entender que “durante el entreacto, tuvimos el gusto de saludar a varias familias aristocráticas de nuestra sociedad” (“Veladas teatrales: La señorita Ina Lasson” 66). Para que no creamos que es un esnob, Casal aclara que su admiración por la élite se basa en su capacidad crítica: “este público es el más inteligente y el más difícil de contentar,” y por lo tanto, “el juicio que forma este núcleo distinguido es el que merece tenerse en cuenta y él prevalece sobre los demás” (“Veladas teatrales: Lucas Gómez” 22).

Sin embargo, son más frecuentes los casos en que Casal expresa el mayor desdén por los demás concurrentes, los actores y las obras que representan. En estos momentos el “nosotros” de la voz narrativa se fragmenta en “yo” y “ellos”, y se desvanece como por



encanto aquella distancia crítica que distingue a los espectadores cultos del espectáculo. Al describir una función de bufos cubanos, el cronista se queja de que “sólo había, en los palcos, *horizontales*... cursis; en las butacas, hombres hastiados; en los pasillos, gente alegre; y en el paraíso, muchos descamisados”. Lo que es más, “las obras que se representaron eran muy semejantes. Estaban plagadas de los mismos tipos” (“Teatro de variedades” 34). Esta relación mimética entre los actores y sus homólogos de la vida real, un elemento que es tan indeseable como inestable porque pone en peligro la autonomía de la obra artística, se debe no sólo a las convenciones de una escuela en particular sino al hecho de que el teatro es un arte *comercial* que se transforma de acuerdo con el auditorio que paga la entrada. Por esa razón, dice Casal, los espectáculos más detestables son los que vienen de los Estados Unidos, un país que “compra las obras de los grandes artistas, no para venerarlas, sino para especular con ellas” y que envía a la Exposición de París, no obras de arte, sino “latas de conservas alimenticias y dientes postizos”. El crítico lamenta que el espléndido Teatro de Tacón, “donde los artistas se hallan en plena decadencia, donde las obras estrenadas últimamente han fracasado y donde el número de espectadores era más restringido cada día,” haya caído tan bajo como para contratar a un grupo de payasos del Norte; se entristece aún más cuando ve que el público habanero lo recibe con gran entusiasmo (“Veladas teatrales: Los payasos norteamericanos” 60).

Pero el poeta no se limita a condenar los estilos más celebrados por el populacho; su odio al teatro lo lleva al extremo de rechazar la forma dramática en sí. Quejándose de la incomodidad de las butacas, los “malos olores”, la “mala pronunciación” de algunos actores, y el entusiasmo de “ciertos espectadores” que interrumpen la función con sus gritos y carcajadas, Casal declara que comparte la “repugnancia invencible que sienten algunas personas por los espectáculos teatrales, donde experimentan, como en ninguna parte, lo que De Quincey llamaba con frase lapidaria, *la tiranía del rostro humano*, que es la peor de todas las tiranías” (“Veladas teatrales: Colegio de señoritas” 118-19). Un autoproclamado “admirador frenético de la forma literaria”, el poeta dice que “nunca la encuentro completamente bella en las obras teatrales” donde siempre está plagada de “irremediables prosaísmos” (“Veladas teatrales: Militares y paisanos” 164). Su antipatía se basa en la noción de que el teatro, por el mero hecho de *realizar* y *encarnar* la literatura, la corrompe y la convierte en su antítesis –y tanto más cuando el “rostro humano” en el que se encarna tiene rasgos proletarios. Casal protesta argumentando que la obligación de informar sobre asuntos teatrales no le compete al cronista, “siendo la crónica, o lo que aquí se llama de esa manera, un género literario importado de Francia”. En su lugar de origen, las crónicas son “artículos literarios de pura fantasía o referentes a un cuadro, a un libro, a algún suceso de actualidad”; en Cuba, los cronistas se ven forzados a ocuparse de sucesos mundanos como “bodas, entierros, banquetes, veladas, etc.” (“Un estreno y una fiesta” 20).



En suma, los comentarios de Casal señalan que el teatro funciona en cierto sentido como la otra cara de la crónica—es un pseudo-arte susceptible a la corrupción y reificación que exige el discernimiento crítico del verdadero artista, el que puede contener y mediarlo empleando la textualidad. El teatro constituye una frontera performativa que sirve para delimitar el “interior” poético a la vez que amenaza con desenmascararlo como una ficción. No es casual que al describir las verdaderas funciones del cronista cubano, Casal apele a una imagen teatral: “la pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores” (“Un estreno y una fiesta” 20).

Queda demostrado, pues, que el teatro se ha inmiscuido en la crónica, ese género limítrofe entre lo literario y su contrario. Pero no conviene detenerse ahí. Si se sigue adelante en busca de algún indicio del teatro en el seno de la literatura “en sí,” ¿qué es lo que se encuentra?

Vale el esfuerzo pasar primero por el sitio que Martin Puchner, en su libro *Stage Fright*, identifica como el escenario privilegiado del modernismo europeo: el closet. Según él, la ambivalencia modernista hacia la teatralidad encuentra su mayor expresión en los *closet dramas*, obras en forma de piezas teatrales que son escritas para ser leídas y no puestas en escena. Mientras que el “closet drama” tradicional se caracteriza por sus largos monólogos y la tendencia a minimizar la acción externa, Puchner cita las obras *Hérodote* y *Igitur* de Mallarmé y el capítulo “Circe” en la novela *Ulysses* de Joyce para mostrar que la innovación de los modernistas consiste en magnificar la teatralidad, impidiendo su realización mimética, no por falta de dramaticidad, sino por su capacidad de rebasar los límites de la representación teatral. El protagonista de *Ulysses*, por ejemplo, se transforma espontáneamente en mujer, creando un momento dramático que sería difícil de reproducir de manera convincente en el teatro; Mallarmé, por otro lado, “fully transforms the actors and the setting into gestures and signs, so that an actual staging would seem to be not an enactment of the text but rather its vulgar and corporal double” (60). El closet drama de los modernistas europeos es una suerte de teatro virtual, y tiene una faceta no sólo crítica sino también teórica en tanto supone un desafío para el teatro existente a la vez que construye otro escenario conceptual donde se puede imaginar y ensayar alternativas.

Vale decir que este argumento de Puchner, como la crónica francesa, debe sufrir algunas adaptaciones al ser “importado” al contexto hispanoamericano, donde el closet drama no existe como género distinto y reconocible: lo que ocupa su lugar es sólo un reflejo del ausente escenario nacional. De la misma manera, el gesto de encerrarse en ese sitio fundacional de la lectura privada que es el closet requiere otro tipo de operación cuando es demasiado evidente que dicho closet aún está por crearse. Dentro del modernismo hispanoamericano sí existe un género que posee muchas de las cualidades que Puchner atribuye al closet drama, pero no tiene forma dramática; es





la novela modernista –ese género que pareciera no tener razón de ser ya que su rol en la consolidación de un público lector fue usurpado por la crónica.

Para demostrar esta tesis, o sea, para examinar los encuentros y desencuentros de la anti-teatralidad modernista, no hay obra más apta que *De sobremesa*. Única novela de José Asunción Silva, un colombiano más conocido en vida como poeta, el libro tuvo durante muchos años un público limitado a veces: el primer manuscrito se perdió en un naufragio, y aunque el autor redactó una nueva versión poco antes de suicidarse en 1896, no se publicó hasta 1925, cuando fue acogida con poco entusiasmo por el nuevo público lector. La obra languideció en el olvido hasta que la crítica literaria la rescató en los años cincuenta.

La novela comienza en el continente americano dentro de un lujoso salón donde el protagonista platica con un grupo de amigos; sin embargo, la mayor parte del libro consiste en un diario que el protagonista, José Fernández, lee en voz alta a sus invitados. Las anotaciones, que se asemejan a monólogos interiores, documentan su larga estadía en Europa y su obsesión por una misteriosa mujer que se llama Helena, una figura que se asocia de manera explícita con su búsqueda de la verdad artística. Víctima de una intermitente e inexplicable enfermedad, despotricando sobre diversos tópicos filosóficos y políticos, Fernández oscila entre dos extremos: por un lado, un riguroso régimen de estudios, abstinencia y misticismo; por el otro, el abandono a los placeres mundanos. Cree que Helena ofrece su única posibilidad de salvación, y cuando descubre que ella está muerta (de tuberculosis, naturalmente), vuelve a su tierra natal, donde construye una estancia y la bautiza con el nombre del objeto de su frustrado amor.

¿Y el teatro? No hace alarde de su presencia, y, por lo tanto, ha pasado desapercibido por los críticos. Las afinidades entre la estética literaria desarrollada en la novela y las artes plásticas, en cambio, son bastante ostentosas. No es pura casualidad que las dos mujeres ligadas a la búsqueda espiritual y artística que emprende el protagonista –Marie Bashkirtseff y la enigmática Helena– se asocien con la pintura. Bashkirtseff, el alter ego de José Fernández cuyo célebre diario provoca el monólogo que introduce el suyo, es una pintora que se vuelve una “muerta ideal” para el infeliz pero vivo aspirante a poeta, quien le declara, “feliz tú que encerraste en los límites de un cuadro la obra de arte soñada y diste en un libro la esencia de tu alma” (89). Más tarde Fernández descubre la identidad de Helena cuando encuentra un retrato de su madre que es idéntica a ella, y construye una especie de altar en torno a una réplica del cuadro, algo que lo alienta hasta que se entera de que su mujer ideal está muerta y su diario llega a su fin. La temática de la pintura en las obras de Silva y otros modernistas, como observa Aníbal González, se relaciona con su intento de espacializar la escritura para así negar su aspecto temporal y resaltar su cualidad de objeto artificioso. González analiza cómo el autor de *De sobremesa* logra este efecto a través de un “juego de marcos” cuyo fin es “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”. Señala, por ejemplo, que las anotaciones en el diario de José Fernández son “episodios discontinuos” que se pueden ver como una serie de “cuadros separados” en un museo, y que el diario en su totalidad se ve “enmarcado” por la narrativa liminar (94). El más grandioso ejemplo de este esfuerzo por deslindar “lo propio” del intelectual latinoamericano, según el crítico, es el plan que inventa para hacerse dictador y sacar a su país de su estado de atraso. Un proyecto aparentemente impracticable que acaba siendo una ficción más, “el ‘plan’ de este es primordialmente una metáfora para ese marco o punto de referencia trascendental que busca, el cual le ayudaría a establecer un sistema de valores estable, coherente y objetivo, a la manera de los principios *a priori* kantianos” (95).

González señala que esta búsqueda queda frustrada porque el protagonista no logra resistir otro impulso contrario a su deseo de poner límites: el de salirse de los marcos, de entregarse a las tentaciones que le rodean y de saber, experimentar y “poseerlo TODO”. Lo que él no menciona es que si por un lado la construcción de “marcos” es el equivalente textual de la pintura, el acto de transgredirlos corresponde a otro género artístico: el teatro. La otra cara del amor casto y puramente estético que el protagonista siente al contemplar el retrato de Helena/su madre es su seducción –acto performativo por excelencia– de mujeres que para él son pura carnalidad. Una de ellas, Nini Rousset, es “la divetta de un teatro bufo del Bulevard”, una exhibicionista que entretiene a ramerías y que le parece “una encarnación auténtica de toda canallería y de todo vicio parisiense”. El día después de gozar sus placeres groseros, cuando recuerda los “planes de vida racional y abstinente, deshechos por la noche de orgía,” Fernández tiene un arrebato de furia e intenta estrangular “la garganta blanca y redonda de la divetta” (135).

Si bien es cierto que la amenaza representada por la actriz deviene en parte del carácter popular de los espectáculos en los cuales actúa, una ópera sirve de telón de fondo al primer encuentro entre el narrador y la mujer más inquietante y perversa de su relato, la inolvidable Lelia Orloff. Cuando Fernández la ve por primera vez está sentada en un palco del teatro escuchando la “música sobrehumana” de Wagner, el artista que polarizó el modernismo europeo al subyugar todas las artes –incluso la música, el arte más independiente de la mimesis– a las exigencias de una “teatralidad total”.<sup>8</sup> Pero en esta escena, el verdadero espectáculo es la mujer, y su único espectador intenta imponer su propia autoridad inmovilizándola y encuadrándola con sus palabras. “El fondo carmesí de la pared del palco realzaba la pureza de su perfil de Diana Cazadora, como un estuche de raso rojo”, dice el mirón Fernández, y pasa a decir que “la cabalgata de las Walkirias

<sup>8</sup> Dice Puchner: “Wagner’s significance for modernism resides, then, in the fact that he took the theater to be an absolute value and, at the same time, aspired to realize this value in the theater. It is precisely because Wagner turned the theater into a value that he was celebrated by the avant-garde, and for the same reason he became the object of modernism’s most polemical anti-theatrical attacks” (9).

poblaba el aire, la sobrehumana música llenaba la sala con sus sobrehumanas vibraciones y ella, como subyugada por la insistencia de mis ojos que la devoraban desde el palco, volvió a mirarme” (101). La Orloff, aunque puede que nunca haya pisado las tablas de un teatro, es una actriz de otra índole; la larga serie de papeles que ha interpretado comenzó con su infancia como “María Legendre”, hija de un zapatero abusivo, e incluye temporadas como amante de un ex-presidente latinoamericano, un duque ruso y un perverso poeta italiano. Sus gustos aristocráticos, muy apreciados por Fernández, no se basan en criterios estéticos sino en “un lujo como inconsciente e ingénito”. Cuando se revela que esta insólita mujer es bisexual, se hace evidente que la autoridad que el diarista intenta imponerle en la narración de su primer encuentro no es sino una ilusión, puesto que tanto la Orloff como el género teatral que ella personifica ignoran las débiles distinciones sobre las cuales se basan sus juicios estéticos y morales. Fernández, por ende, la ataca con un puñalito que es tan ineficaz como sus armas intelectuales y la mujer sale ilesa, como si sus acciones fueran puro teatro.

Las ansiedades genéricas provocadas por la Orloff y la actriz están claramente ligadas al recelo del escritor “culto” frente a la cultura de masas, o lo que Andreas Huyssen, en el contexto europeo, describe como “lo otro” del modernismo.<sup>9</sup> Las dos mujeres se ganan la vida vendiendo su “arte” al mejor postor; sin embargo, la imaginación misógina de José Fernández transforma su dependencia del mercado en una agencia no literaria que le parece todavía más peligrosa porque tiene el don de simular la cultura de las clases superiores. Las implicaciones políticas de su prejuicio estético quedan en claro en otro momento de la novela, cuando el espectáculo se vuelca a las calles y se vuelve indistinguible de la revolución social. La anotación del 14 de abril es una larga diatriba contra el arte moderno que comienza con una alusión al teatro naturalista:

Ayer saltó otro edificio destrozado por una bomba explosiva, y la concurrencia mundana aplaudió en un teatro del boulevard hasta lastimarse las manos, *La casa de las muñecas*, de Ibsen, una comedia al modo nuevo, en que la heroína, Nora, una mujercilla común y corriente, con una alma de eso que se usa, abandona marido, hijos y relaciones para ir a cumplir los deberes que tiene consigo misma. (245)

Dentro del teatro, el auditorio aplaude a una mujer que renuncia a sus obligaciones sociales; en la calle, como si fuera un eco, se oye la violencia anarquista que asedió a París durante las últimas décadas del siglo XIX. Y no sólo a París –dos años antes de que Silva

<sup>9</sup> “The fear of the masses in this age of declining liberalism is always also a fear of woman, a fear of nature out of control, a fear of the unconscious, of sexuality, of the loss of identity and stable ego boundaries in the mass” (Huyssen 52). Huyssen hace recordar que el teatro era de las pocas esferas artísticas en las que las mujeres ocupaban un lugar central, precisamente porque se calificaba como un arte mimético y derivativo en vez de creativo.

escribiera su novela, en enero de 1893, la ciudad de Bogotá vio una revuelta liderada por artesanos que volaron las banderas negras del anarquismo y gritaron “¡Viva la Comuna!”; el siguiente año, se descubrió una conspiración de artesanos dirigida contra el autoritario gobierno central, mientras en 1895 estalló una breve guerra civil.<sup>10</sup> Sin embargo, la reciente turbulencia en su país no figura en las cavilaciones de José Fernández. Tal como las crónicas de Casal, *De sobremesa* manifiesta una evidente preocupación en torno a la relación mimética que vincula la acción representada en las tablas con una supuesta decadencia moral que va difundándose por la sociedad entera, pero es significativo que la sociedad en cuestión no sea la del narrador. El literato latinoamericano, autoexiliado en la metrópolis, construye la masa-mujer como una figura doblemente ajena, y es su familiaridad con este “vicio parisiense” –junto con su denuncia y dominación del mismo– lo que le confiere su propia autoridad. Al sumergir un antagonismo de clases en una oposición genérica y (pos)colonial, José Fernández suprime la representación literaria de las masas colombianas y se arroga el papel de árbitro en el encuentro con las nuevas fuerzas sociales que están transformando el mundo “viejo”, negando así el espectro de otro modelo de internacionalismo antagónico al cosmopolitanismo cultural practicado por él. Y si es cierto, como alega González, que lo que motiva la trama de la novela es la necesidad de demarcar el espacio del intelectual latinoamericano estableciendo una distinción entre el “mundo de las ideas” y el “mundo de las acciones concretas”, el teatro representa una amenaza precisamente porque no respeta la frontera que delimita esas dos esferas. Dotado de una doble naturaleza, definido como un arte que realiza a la vez que representa, tiene propensión a desestabilizar las frágiles barreras erigidas para separar lo estético y lo político, dándole paso al anarquismo y su doctrina del “arte verdadero”.

De hecho, la invectiva contra la esposa fugitiva Nora es sólo el preludio de un largo comentario sobre la relación entre la teatralidad, la política y el saber en que José Fernández presagia una revolución apocalíptica liderada por la trinidad profana de Ibsen, Nietzsche y Ravachol, siendo este último el célebre anarquista que entusiasmó a muchos opositores de la Tercera República con su insistencia en la acción directa como la manera más eficaz de derrocar a la sociedad burguesa.<sup>11</sup> “Tórnase el arte en medio de propaganda antisocial”, advierte el autor, “síntoma curioso que coincide con la tendencia negadora de la ciencia falsa, la única al alcance de las multitudes” (246). Su crítica se dirige no sólo al dramaturgo noruego sino a toda la escuela naturalista, una

<sup>10</sup> Ver Mario Aguilera Peña, *Insurgencia urbana en Bogotá*.

<sup>11</sup> La tendencia a asociar a Ibsen con el movimiento anarquista se debía no sólo a los temas de sus obras, sino también al hecho de que su obra *Un enemigo del pueblo* fue presentada en noviembre de 1893 por el poeta anarquista Laurent Tailhade. 1894 es el año en que Ibsen y Augusto Strindberg “conquistaron” a París. Según Egil Törnqvist (“Ibsen and Strindberg Conquer Paris”), las obras de Ibsen estrenadas ese año fueron escenificadas según los preceptos del simbolismo, pero el protagonista de *De sobremesa* lo vincula explícitamente con el naturalismo.



tendencia estética que, aun en su forma novelística, se esfuerza por alcanzar la mimesis aparentemente directa que es característica del teatro. Fernández acusa a los escritores naturalistas de emplear convenciones manidas para halagar al espectador común: “Mientras más pura es la forma del ánfora más venenoso puede juzgarse el contenido; mientras más dulce el verso y la música, más aterradora la idea que entrañan!” (246). Clamando contra el filósofo cuya exhortación a vivir “más allá del bien y del mal” rompe con los “marcos” que posibilitan los valores kantianos que el protagonista lucha en vano por fundar, el escritor ataca dos fenómenos que entiende como íntimamente ligados: la politización de la esfera artística y la teatralización de la esfera política.<sup>12</sup> Dice con desdén que “el populacho alza los ojos y mira”, tanto ahora como en la época antecedente a la Revolución francesa cuando el espectáculo constaba de cortesanos lujosamente vestidos lisonjeando al rey. “En los últimos años”, sigue en tono ominoso, “al alzar las miradas hacia lo alto, lo que el león ha visto” es una serie de escándalos políticos y políticos inútiles como el ex-presidente Jules Grévy y Ferdinand Lesseps, el ingeniero y diplomático que falló en su intento de abrir el canal de Panamá.<sup>13</sup> En una conclusión que parece indicar la inutilidad de su propia peregrinación espiritual, advierte que ni el “crítico optimista que cantaletas el místico renacimiento” ni “la impresión religiosa que se desprende de la música de Wagner, de los cuadros de Puvis de Chavannes, de las poesías de Verlaine y la moral que le enseñan en sus prefacios Paul Bourget y Eduardo Rod” podrán combatir la fuerza avasalladora que será desatada cuando el obrero abandone su rol como espectador y se convierta en actor lanzando bombas de nitroglicerina (253).<sup>14</sup>

¿Convincente? Quizás para algunos. ¿Consistente? Ni por asomo, porque para convencer a sus lectores de los peligros inherentes al espectáculo, José Fernández opta por una estrategia que es descaradamente teatral. Imitando el tono incendiario favorecido por los provocadores que él mismo critica, el narrador se dirige primero

<sup>12</sup> Muchos críticos han estudiado la teatralidad del pensamiento de Nietzsche, autor del *Nacimiento de la tragedia*. Según Puchner, Nietzsche “is located right at the historical shift from a seemingly antitheatrical to a protheatrical stance” entre los filósofos modernos (“The Theater in Modernist Thought” 528).

<sup>13</sup> Grévy fue presidente de Francia entre 1879 y 1887, cuando se vio obligado a dimitir de su cargo por causa de un escándalo relacionado con la venta de condecoraciones en el cual estuvo implicado su yerno Daniel Wilson.

<sup>14</sup> Sobre la estetización de la violencia y el anarquismo, ver Alexander Varias, *Paris and the Anarchists*. Es interesante notar el entusiasmo del protagonista por Wagner, artista que (como se señala en nota 8) establece nuevas cotas de teatralidad en el arte moderno. Creo que aquí se puede distinguir claramente una diferencia clave con el modernismo europeo: parece probable que para José Fernández, Wagner sirva como un modelo del artista/intelectual debido a su asociación con la unificación nacional de Alemania, algo que encuentra eco en el “plan” de José Fernández. Además, es significativo que Fernández sólo se refiera a su música, haciendo caso omiso de que para Wagner, la música funcionaba como sólo un aspecto del espectáculo total.

a “Hugo, padre de la lírica moderna”, luego al “obrero, que pasas tu vida doblado en dos”, y finalmente al susodicho “crítico optimista”, cambiando ideologías y retóricas como si fueran disfraces. Tampoco es el único momento en la novela en el que el autor recurre a tales maniobras. Como Sylvia Molloy nota en un ensayo sobre *De sobremesa* y la suplantación de Marie Bashkirtseff por el narrador, el largo preámbulo al diario de José Fernández, lejos de ser un sencillo informe sobre los eventos narrados en el diario de la famosa tísica, es un acto de identificación en el que el escritor adopta la perspectiva de la joven autora y hasta imita su tono efusivo. Molloy hace hincapié en la performatividad de este pasaje y lo identifica como un ejemplo de *voice snatching*, un caso en que “a male writer, through the handy device of free indirect style, ‘does’ woman, artfully exploiting, much like a drag queen lip synching, the slippage between quoting and impersonating” (“Voice Snatching 18). El cuerpo desfallecido de Bashkirtseff, sujeto a los tratamientos del médico masculino, sirve como un sitio –un escenario, por así decirlo– donde se realizan y negocian distintas construcciones de género.

La impresión de exceso y el efecto de voz en estos pasajes ponen en tela de juicio interpretaciones como la de Álvaro Piñeda Botero, quien entiende *De sobremesa* como una novela de “introspección” que “priva lo escrito sobre lo oral” y que se centra fundamentalmente en la búsqueda del orden metafísico que Derrida llama la “archiescritura” (196). Dichos análisis no son suficientes para explicar por qué, cuando no está persiguiendo la sombra de Helena por los recovecos de su alma, José Fernández se dedica a tramar “un plan a qué consagrar la vida, bueno o malo, no importa, sublime o infame [...] un plan que no se refiera a mí mismo, que me saque de mí” (95-96). El momento epifánico en el que se le revela este plan (“¡Instantes inolvidables cuya descripción se resiste a todo esfuerzo de la palabra!”) se destaca sobre todo por su *teatralidad*, o sea, por el impulso performativo que amenaza con desbordar los mismos “marcos” que el plan pretende construir. Convertida su imaginación en un gran teatro abierto, Fernández abandona su papel como protagonista y toma asiento para ver el espectáculo:

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, como una teoría de musas que llevaran en las manos las fórmulas del universo, desfilaron por el camino de mi visión interior. Luego, cuatro entidades grandiosas, el Amor, el Arte, la Muerte, la Ciencia, surgieron en mi imaginación, poblaron solas las sombras del paisaje, visiones inmensas suspendidas entre los infinitos del agua y del cielo; luego aquellas últimas expresiones de lo humano se fundieron en la inmensidad negra y, olvidado de mí mismo, de la vida, de la muerte, el espectáculo sublime entró en mi ser, por decirlo así, y me dispersé en la bóveda constelada [...] (112)



Es espectador de un teatro puramente especulativo, autor de una obra que evita el odioso rostro humano que le incomoda en las *performances* realizadas por actores de carne y hueso. Es un teatro universal y maravillosamente inhumano –o sea, un teatro parecido a los *closet dramas* tan gustados por los modernistas europeos. Y, tal como un closet drama, se realiza con más brillantez en la mente del pensador o lector donde no está sujeto a las demandas de la técnica escénica. El recelo al mimetismo pone en marcha un movimiento hacia la abstracción que pasa por el Arte y sus congéneres para desembocar en un “espectáculo sublime”, saltando inconvenientes obstáculos como masas sublevadas, teatristas anarquistas y actrices bisexuales.

Pero la historia no termina ahí, porque el narrador de *De sobremesa*, a diferencia de sus homólogos europeos, no se contenta con quedarse en el closet. Como explica Molloy en el caso de Darío, la “voluntad histórica de alejamiento” que se evidencia en las obras de modernistas franceses como Baudelaire resultó más problemática en Latinoamérica, donde aún no existía “un público lector establecido con hábitos, preferencias y rechazos claramente reconocibles” (453, 454). ¿Cómo crear este público lector desde adentro del closet? ¿Y cómo fundar la autoridad del poeta/intelectual cuando su país es un “pueblo niño” en espera de un jefe audaz que ponga en marcha su “lente aprendizaje de la civilización” (124)? José Fernández vacila entre una actitud de recogimiento y otro sentimiento contrario que devela los límites históricos de la “epistemología del closet drama” del modernismo europeo. Comparándose con aquellos revolucionarios que manipulan tan hábilmente el poder de la teatralidad al servicio de fines políticos, el dandy latinoamericano se reprocha, diciendo que “el anarquista que guillotinaron antier porque lanzó una bomba que reventó un edificio, vale más que tú porque realizó una idea que se había encarnado en él” (95).

De ahí que el drama incorpóreo protagonizado por “algunas ideas generales” y “una teoría de musas” se transforme inmediatamente en otra versión mucho más “realista” en cuanto a su ética política y estrategias representacionales. La audiencia deseada de este segundo acto, si Fernández hubiera logrado ponerlo en escena, habría sido mucho más amplia, porque su función es reclamar un lugar para las naciones latinoamericanas en el gran drama de la expansión del capitalismo que se estaba representando en el escenario mundial. “Este camino... me parece el más práctico, puesto que es el más brutal”, dice el narrador en defensa de su proyecto para establecer una dictadura conservadora que hará una guerra fraudulenta “en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices” y que construirá “monstruosas fábricas” que “nublarán en ese entonces con el humo denso de sus chimeneas el azul profundo de los cielos que cobijan nuestros paisajes tropicales” (116,120). La teatralidad del monólogo radica en dos niveles: primero, en el del plan mismo, ya que este aprovecha el potencial político del espectáculo para construir y controlar al “pueblo” e imponerse ante el mundo externo. Además del aluvión de propaganda y la extravagante exhibición de fuerza con que piensa sujetar a



sus paisanos, Fernández propone remodelar la capital como lo hizo Haussman en París, creando para el extranjero un espectáculo de poder que

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. (122)

Una fantasía absurda, quizás. Pero antes de descartarla como tal, recordemos que la novela data de aquellos años entre 1886 y 1899 conocidos en la historia colombiana como la Regeneración, un período que vio la centralización del poder político y un agresivo programa de modernización llevado a cabo por una serie de regímenes autoritarios; recordemos también que es en 1892 cuando se inaugura el Teatro Colón, el nuevo Teatro Nacional de Colombia, un evento que fue festejado, no con una representación teatral sino con una velada *literaria*.<sup>15</sup>

La dramaturgia nacional tardaría en llegar; la teatralidad del monólogo de Fernández se limita al nivel estilístico, reflejándose en los recursos narrativos que emplea en su discurso aparentemente imprevisto e irreflexivo. Tal como en el pasaje anterior donde presencia una exhibición abstracta, el protagonista se coloca en la posición de espectador, diciendo que “veo mentalmente la transformación del país en los personajes que me acompañarán en cada época y en cada escena de la tarea” (125). Se nota que esta segunda manifestación del plan maestro, por más eficaz y visualmente convincente que sea, no tiene la nobleza y elegancia de la versión más etérea. A pesar de su estridente agresividad, se parece al “pueblo niño” del autor/espectador que, como lo dice él, “al traducirte en mi cerebro en una imagen plástica y casi grotesca por la reducción”, se convierte en la imagen absurda de un verdadero niño balbuceante aprendiendo a gatear (124). Aunque jura que “mientras no haya realizado siquiera la primera parte de este plan no dormiré tranquilo”, su repugnancia por la naturaleza corpórea e inmediata de las *performances* extra-textuales, además de los ya mencionados riesgos que conllevan las actuaciones en vivo, hacen que el protagonista difiera continuamente la realización de su sueño.

Menos mal, diría yo, en vista de los sacrificios humanos que su visión requeriría para ser trasladada al plano de la realidad. Al final de la novela, queda claro que el narrador no está hecho para el teatro en grande, y los lectores pueden recostarse y quedarse tranquilos sabiendo que José Fernández se retira a su hacienda para consolarse después de la muerte de Helena. Pero aun en la intimidad del hogar, Fernández no deja de buscar aplausos. Incapaz de aislarse por completo del mundo externo para dedicarse al arte, no consigue ser el escritor esteticista que a lo mejor quisiera emular; no es una

<sup>15</sup> Ver González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (126-27).





mera réplica de su homólogo francés Des Esseintes, el protagonista de *À Rebours* que se queda solo en su closet leyendo los dramas poéticos de Mallarmé. Lo que el modernista hispanoamericano hace, a instancias de su auditorio reducido, es leer su diario en voz alta, transformando su closet en un pequeño teatro donde se tematizan y teorizan las complicadas relaciones entre escritor, arte y público que conforman el modernismo hispanoamericano. Así, protegido dentro del espacio ilusoriamente cerrado del texto, puede fingir que le ha vuelto la espalda a otro público más grande que quizás, en realidad, no esté ahí.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Aguilera Peña, Mario. *Insurgencia urbana en Bogotá: motín, conspiración y guerra civil, 1893-1895*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1997.
- Casal, Julián. "Teatro de variedades". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963. 33-34.
- \_\_\_\_\_. "Un estreno y una fiesta". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 20-22.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: Colegio de señoritas". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 118-19.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: La señorita Ina Lasson". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 65-66.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: Los payasos norteamericanos". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 59-60.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: Lucas Gómez". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 22-23.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: Militares y paisanos". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 164-65.
- \_\_\_\_\_. "Veladas teatrales: Nanón". *Julián del Casal: Prosas. Tomo II*. 73-74.
- Darío, Rubén. "El estreno de Sarah Bernhardt". *Teatros: La tournée de Sarah Bernhardt en Chile (1886)*. Ricardo Llopesa, ed. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000. 21-23.
- \_\_\_\_\_. "Hernani". *Teatros*. 47-51.
- \_\_\_\_\_. "La dama de las camelias". *Teatros*. 25-28.
- González, Aníbal. "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*". *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1989.
- Huysen, Andreas. "Mass Culture as Woman: Modernismo's Other". *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Lamb, Ruth S. "Rubén Darío: El Poeta en el Teatro". *Latin American Theatre Review* 1/1 (Fall 1967): 18-26.



- Llopesa, Ricardo. "Prólogo". *Teatros: La tournée de Sarah Bernhardt en Chile (1886)*. Managua: Ediciones de la Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000. 5-17.
- Molloy, Sylvia. "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". *Revista Iberoamericana* XLV/108-109 (julio-diciembre 1976):443-457.
- \_\_\_\_\_. "Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff". *Latin American Literary Review* 25/50 (July-December 1997): 11-29.
- Piñeda Botero, Álvaro. "La escritura especular de Silva en *De sobremesa*". *Texto y contexto* 19 (mayo-agosto 1992): 193-201.
- Puchner, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore and London: The Johns Hopkins UP, 2002.
- \_\_\_\_\_. "The Theater in Modernist Thought". *New Literary History* 33 (2002): 521-32.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE, 1989.
- Schmidhuber, Guillermo. "El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión". *Revista Iberoamericana* LV/146-147 (enero-junio 1989): 161-71.
- Shattuck, Robert. *The Banquet Years: The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I* (edición revisada). New York: Random House, 1968.
- Silva, José Asunción. *De sobremesa*. María Minellono, ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1992.
- Törnqvist, Egil. "Ibsen and Strindberg Conquer Paris". *1894: European Theatre in Turmoil*. Hub. Hermans, Wessel Krul, Hans van Maanen, eds. Amsterdam: Rodopi, 1996. 83-96.
- Varias, Alexander. *Paris and the Anarchists: Aesthetes and Subversives During the Fin de Siècle*. New York: St. Martin's Press, 1996.

