

José Asunción Silva, *De sobremesa*:  
un estudio deliberado del  
intelectual hispanoamericano finisecular

Kazuyuki HANAGATA

*De sobremesa*, novela única y póstuma del poeta colombiano José Asunción Silva (1865-1896), se considera como una de las novelas modernistas más importantes. Muchos críticos, sin embargo, aún cuando enfatizan el valor literario de fragmentos de la novela, la consideran en su totalidad una obra desordenada y no bien elaborada. Reconocen méritos como la creación del protagonista, José Fernández, un anti-héroe finisecular, la sensibilidad modernista manifestada a lo largo de la novela y la belleza de su prosa modernista; mas reprochan al mismo tiempo la falta de una estructura que hubiera dado coherencia a los fragmentos que, según su opinión, quedan dispersos y desordenados.

La historia en torno al manuscrito de *De sobremesa* es una de las causas principales que dan motivo a la subestimación de la novela. En 1895, por el naufragio del vapor *Amérique*, en el que el poeta se encontraba para volver de Caracas a Bogotá, Silva perdió los manuscritos de varios libros en prosa en los que había estado trabajando en los últimos años. El poeta reconstruyó una de las novelas perdidas por memoria, utilizando también varias materias que había escrito como prosas independientes.<sup>1)</sup> La reconstrucción duraba sólo un año, y en el 24 de mayo de 1896 Silva se suicidó pegándose un tiro al corazón.

Los críticos tienen varias razones para poner en duda el grado de la perfección artística de la novela. La pérdida del manuscrito original. La reconstrucción por la memoria, dentro de tan corto tiempo. La integración de varias prosas escritas independientemente. Además, en este último año de su vida, Silva no podía concentrarse en la creación artística. Tenía que trabajar duro para sostener su vida y la de su familia, a lo cual varios críticos atribuyen

la causa de su suicidio. Y el suicidio es un índice del estado de ánimo de Silva en los últimos días, que nos permite imaginarlo no muy equilibrado ni con tranquilidad, aunque ignoramos si esto fuera una condición necesaria para la elaboración artística de una novela. Al final, no podemos estar seguro de si el mismo Silva hubiera considerado la elaboración como terminada, porque lo dejó en forma de manuscrito.<sup>2)</sup>

Muchos han criticado "el carácter fragmental" de *De sobremesa* como falta de elaboración, y han utilizado los "fragmentos" de la novela como materias testimoniales para llenar los vacíos de la biografía de su autor, identificando al protagonista con el mismo poeta. Ahora bien, podemos admitir la posible falta de elaboración, mas no debemos ignorar la intención del autor. El mismo Silva escribió la novela tal como leemos ahora; si hubiera integrado varias prosas escritas anteriormente, lo hizo para que formen parte de la novela. Y aunque la mayoría de la novela tiene forma de un "diario" de un protagonista que parece compartir el mismo gusto artístico con el autor, no debemos ignorar el hecho de que el "diario" es una parte de la novela que, siendo la parte principal, está enmarcado por las escenas contrastantes que objetivan la historia principal. Y el protagonista, el "autor" del "diario", no es el autor de la novela, sino un personaje de la novela que tiene diferentes caracteres de los de Silva.

Los errores de los críticos en este aspecto son inaceptables, porque podemos comprobar con una lectura atenta del texto la distancia crítica que mantiene el autor hacia el protagonista<sup>3)</sup> y la construcción bien planeada del "diario".

## 1

La novela *De sobremesa* da comienzo con una escena de la conversación de sobremesa. La mayoría de los críticos no presta atención a la función de esta parte, con la notable excepción de Aníbal González, quien demuestra la influencia del *Simposio* de Platón en esta novela con suficiente claridad.<sup>4)</sup> Mas hay una gran diferencia entre *Simposio* y *De sobremesa*. En la primera, la conversación de sobremesa es el centro de la historia, mientras en la segunda, tiene función del marco.

González, en otro estudio, también argumenta sobre el significado metafísico del "marco"<sup>5)</sup>. En este estudio, sin embargo, nos limitamos a considerar el "marco" en relación con el "cuadro / contenido". En *De sobremesa*, el marco es la conversación de sobremesa, mientras el cuadro / contenido es el "diario" del protagonista José Fernández, quien lo recita a petición de sus amigos. La historia principal que está narrada en el "diario" es lo siguiente: Fernández, un joven poeta hispanoamericano que tiene una sensibilidad modernista, encuentra a una mujer ideal, Helena, en un hotel de Ginebra. Después de la separación, Fernández la busca con ardor, mas pierde su pista. En la noche vieja, el protagonista sufre un ataque muy grave de nervios y queda en cama por semanas. Al recuperarse, encuentra a las personas que conocen al padre de Helena, Scilly Dancourt. Al finalizar la búsqueda, Fernández sabrá que Helena se murió en la noche vieja, justo a la hora de su ataque.

El marco narrativo, la conversación de sobremesa, sirve como punto de referencia en cuanto a la historia principal desde el principio. El ambiente de sobremesa está marcado por el aburrimiento, el cansancio y el ocio. Juan Roviera, uno de los concurrentes, que rompe el silencio primero: "¡Bonita sobremesa! Hace media hora que estamos callados como tres muertos. (...) ¡Si ya me sentía con principios de congestión!"<sup>(32)<sup>6)</sup></sup>, a lo cual sigue la palabra de otro concurrente, Oscar Sáenz: "¿Yo, sueño?... no; estoy un poco cansado." (ibid.)

En este ambiente, Sáenz reprocha a José Fernández de su negligencia en el oficio literario. Sáenz cree que Fernández está dispersando la energía: "Tú, sentado enfrente del escritorio, azotado ya por la ducha fría y excitado por tres tazas de té, comenzabas el día. Ya habías escrito una estrofa musical y perversa destinada probablemente a una de tus víctimas; según me dijiste ya habías girado tres cheques para atender los pagos de la semana; (...) ya habías leído diez páginas de una monografía sobre la raza azteca, y mientras ensillaban el más fogoso de los caballos, te entretenías en estudiar el plano de una batalla. ¡Dios mío, si hay un hombre capaz de coordinar todo eso, ese hombre, aplicado a una sola cosa, será una enormidad! Pero no, eso está fuera de lo humano... Te dispersarás inútilmente. No sólo te dispersarás, sino que esos diez caminos

que quieres seguir al tiempo, se te juntarán, si los sigues, en uno solo." (34-35) Fernández responde a estas últimas palabras: "¿Que lleva al Asilo de Locos? (...) No lo creas... Yo creí eso en un tiempo. Hoy no lo creo." (35)

Aquí ya aparece el tema principal de la novela. La multiplicación de interés de los intelectuales finiseculares -- o sea, de la sociedad moderna -- y su posible consecuencia, la dispersión de energía y la locura esquizofrenética. Lo que tenemos que prestar atención es la respuesta de Fernández. "Yo creí eso en un tiempo. Hoy no lo creo." Una vez empieza la lectura del diario, nos damos cuenta de que ese "en un tiempo" es la época en que transcurre la historia principal, que está en contraste con el presente, en el cual ya Fernández no cree en la posibilidad de enloquecimiento. Sobre este tema, volveremos más tarde.

Dentro de este marco, también hay autorreferencias al carácter del "diario". A la pregunta de Sáenz sobre su actividad literaria, Fernández responde: "Pensé escribir un poema que tal vez habría sido superior a los otros, no lo comencé, probablemente no lo comenzaré nunca... (...) Soñaba antes y sueño todavía a veces en adueñarme de la forma, en forjar estrofas que sugieran mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mí mismo y que quizás valdrían la pena de decirlas, pero no puedo consagrarme a eso..." (36-7) Es una sugerencia de que Fernández está en busca de otra forma literaria que verso para expresarse.

Las "mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mí mismo" que Fernández quiere expresar tiene una relación estrecha con su dispersión de energía. "(N)o son mis facultades analíticas (...) la razón íntima de la esterilidad que me echas en cara; (...) es que como me fascina y me atrae la poesía, así me atrae y me fascina todo, irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placers, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la Vida (...)." (37) Su obra nueva debería expresar todos estos elementos sin carecer los eróticos y religiosos: "¿Ya no recuerdas el artículo de Andrés Ramírez en que me llamó asqueroso pornógrafo y dijo que mis versos eran una mezcla de agua bendita y de cantáridas? Pues esa suerte correría el poema que escribiera." (42) Todos estos elementos referidos los encontraremos en *De sobremesa*. La alusión al

"obra" de Fernández es una referencia metaficcional a la misma novela. Irónicamente, muchos críticos han reaccionado contra la novela como lo había imaginado Fernández pensando en su posible obra.

Después de la conversación en torno a la poesía, otros amigos exigen a Fernández leer algo escrito para aclarar la causa de su enfermedad que había sufrido en Europa, y el origen del nombre de su quinta (45-46). Estas palabras refieren al pasado 'real' del protagonista, y el diario que lee Fernández en respuesta debe ser su diario 'real'. El "diario", sin embargo, no está considerado como una escritura íntima y personal, sino artístico y público, aunque fuera dentro de un círculo limitado, como podemos observar en la actitud de los amigos (45-46).

Ahora bien, el "diario" se introduce con claridad como de José Fernández, y dentro del "diario" no hay ninguna referencia que pueda confundirlo con el del autor de la novela, José Asunción Silva. Todos los hechos escritos en el "diario" están relacionados a la vida del primero, y no a la del segundo. El marco, la conversación de sobremesa, nos presenta el carácter y el gusto literario de José Fernández, el cambio de su actitud frente a la vida sobre cuya causa va a narrar el "diario", y varios puntos de vista, incluso el de Fernández ocho años después de la historia principal, que objetivan el "diario". Las palabras de Sáenz y Fernández sobre la posible "poesía" que hemos citado arriba, se pueden considerar como autorreferencia metaficcional al "diario" dentro de la novela, y a la misma novela *De sobremesa*. El marco enfatiza el carácter metaficcional de la novela para anular una simple identificación de la 'historia' y la 'realidad'.

Hay otro marco que sirve como punto de referencia en la novela: es el *Diario* de María Bashkirtseff comentado en el "diario". La referencia a esta obra es lejos de ser casual, porque se hace justo en el primer fragmento del "diario". Empezar un diario con la impresión de otro diario es un juego metaficcional y se sirve para destacar las semejanzas y diferencias de dos diarios y sus "autores".

La referencia al *Degeneración* de Max Nordau, el primer libro que comenta Fernández en su "diario", sólo se sirve para introducir el *Diario* de Bashkirtseff. Nordau, según la cita, critica la autora del *Diario* como siguiente: «María

Bashkirtseff, (...) una degenerada muerta joven, tocada de locura moral, de un principio del delirio de las grandezas y de la persecución, y de exaltación erótica morbosa.»(48) La impresión de Nordau al leer el *Diario* de Bashkirtseff semeja a la que tendrán los lectores del "diario" de Fernández. El protagonista de nuestra novela, a su vez, admira a Bashkirtseff como "una de las almas más vibrantes y más ardientes del tiempo presente" (48). En los fragmentos «3 de junio» y «Junio 20», Fernández describe lo que comparten ellos como los que viven el mismo fin del siglo: el deseo de saber todo, experimentar todo. Bashkirtseff exclama: "Para ser feliz necesito TODO, el resto no me basta!" (61)

También ellos comparten su origen al margen de la cultura europea: Bashkirtseff es rusa, y Fernández, colombiano. Esta marginalidad añade al deseo ardiente de conocer y disfrutar todos los frutos de la cultura moderna y europea un cierto tono de desesperación. Desean todo, pero no pueden ordenar las experiencias, porque les falta la base. Hay una ruptura profunda entre la condición socio-cultural de sus patrias y la de Europa. No son capaces de *digerir* las nuevas informaciones, nuevas modas, nuevas filosofías y artes que tragan con gulas; son incapaces de convertirlos en su propio carne y hueso.<sup>7)</sup> Sobre la condición socio-cultural, volveremos más tarde.

Ambos tiene ganas de experimentar "Todo" para expresarla luego en forma artística. Sobre la poesía de Fernández, ya hemos visto lo que comenta él mismo. Bashkirtseff es pintora, mas tiene el mismo problema: tiene muchos proyectos sin ser capaz de realizarlos. "Todos esos cuadros requieren estudios previos, composiciones complicadas, preparación de detalles y querría estarlos haciendo ya, haberlos hecho, no perder un minuto... Hay tanto que hacer y la vida es tan corta..." (55)

Bashkirtseff es incapaz de realizar sus planes ni experimentar todo, por ser tísica. La enfermedad, limitación física, es lo que le impide realizar su deseo. En cambio, Fernández es físicamente casi superhombre. Tiene cuerpo sano y atlético, y además no tiene problemas económicos que pudiera ser obstáculo. La opinión de Fernández al comparar dos vidas, sin embargo, es favorable a la corta vida de Bashkirtseff: "¡Feliz tú, muerta ideal que llevaste del Universo una visión intelectual y artística y a quien el amor por la belleza y el pudor

femenino impidieron que el entusiasmo por la vida y las curiosidades insaciables se complicaran con sensuales fiebres de goce, con la mórbida curiosidad del mal y del pecado, con la villanía de los cálculos(...)! ¡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 (...)! (61)

Después de los dichos comentarios sobre la vida de Bashkirtseff, Fernández empieza a narrar su vida. En las páginas siguientes, veremos cómo esta condición 'sin límite' no favorece a la maduración personal ni a la perfección artística de Fernández, sino al contrario, tortura sus nervios hasta caerse enfermo. Mas en lugar de narrar directamente lo que ocurre al protagonista, día tras día, como sería normal en un diario verdadero, el "diario" da saltos al empezar la historia de Fernández. En el "diario" de 23 de junio, el protagonista refiere a algún crimen que ha cometido y a su huida. El siguiente, 29 de junio, no aclarece nada sobre este crimen y sólo refiere a lo que ocurrió después. En el de «al día siguiente», después de presentar la carta que comunica la muerte de su abuela y explicar su relación con ella, al fin Fernández empieza a narrar la historia que antecede al crimen, remontando el tiempo.

Esta estructura casi no tiene nada que ver con lo que esperamos de un "diario". Está bien planeada para atraer la atención del lector a la historia principal después de dos marcos de referencia — el primero fuera del "diario" (la conversación de sobremesa, ocho años después), y el segundo dentro de él (el *Diario* de Bashkirtseff) — indispensables para hacer contraste con el "diario", mas que pudieran dificultar la lectura de la novela. Lejos de ser una simple mezcla de fragmentos, la novela está construida con mucha deliberación.

## 2

Como ya hemos visto, la historia principal de *De sobremesa*, es decir, el "diario" de José Fernández, está situada dentro de dos marcos de referencia: la conversación de sobremesa después de ocho años y el *Diario* de María Bashkirtseff. El primero está afuera y el segundo al principio del "diario" de Fernández. En estos marcos se muestran dos actitudes opuestas hacia la vida que pueden asumir los intelectuales y artistas finiseculares, compartiendo el

mismo deseo de saber y experimentar todo.

Bashkirtseff representa el deseo más puro, más artístico, más creativo y concentrado. Sus limitaciones la convierten en un símbolo. No es importante que Bashkirtseff no consiguió realizar todo lo que había soñado. Ella se muere en el camino, sin suficiente tiempo para realizar nada, experimentar nada, crear nada: mas en cambio, mantiene este anhelo hasta el final de su corta vida en un estado puro. Su vida es trágica y, al mismo tiempo, muestra una dignidad casi romántica. Fernández exclama al imaginar su lucha interior: "¡Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido el amor, (...) morir sin haber realizado la obra soñada, que salvará el nombre del olvido; morir sin haber satisfecho los millones de curiosidades, de deseos, de ambiciones (...)" (53) Y Fernández la imagina luchando contra la tentación de negar la existencia de Dios: "Ahora un desfallecimiento interior la embarga; (...) ¿Y Dios, en dónde está si la deja morir así, en plena vida, sintiendo esa exuberancia de fuerzas, esos entusiasmos locos por verlo todo, por sentirlo todo, por comprender el Universo, su obra?... (...) ¡Ah! no existe. Spinoza[sic.] se lo ha enseñado, las lecturas científicas le han mostrado el universo como una eterna reunión de átomos (...). No. Eso no puede ser. Ella no es atea, ella quiere creer, ella cree. (...) Y, desfalleciente ella de mística emoción, mentalmente se prosterna a los pies del Divino Maestro..." (57-8)

Bashkirtseff es una típica mujer prerrafaelita por su fragilidad y enfermedad, mas no es un objeto de deseo perverso hacia lo enfermiso y decadente.<sup>8)</sup> La pintora rusa simboliza la unión de la pureza y la fe con la sensibilidad modernista. En este sentido, Bashkirtseff parece más a las protagonistas femeninas del romanticismo, como María de Jorge Isaacs.<sup>9)</sup> Además, Bashkirtseff lucha contra el destino y desea realizar lo ideal, como otras protagonistas románticas hispanoamericanas como la cautiva de Echeverría y Amalia de Mármol.

Como podemos observar en las citas de arriba, Bashkirtseff comparte la misma tendencia que Fernández. No sólo el deseo de sentir todo y la incapacidad para realizarlo, sino también la desesperanza que se siente frente a la posible inexistencia de Dios y el deseo ferviente, casi místico, de creer su existencia a pesar de todo. Y los dos sienten como artista el deseo de crear



una obra, de encontrar una forma artística para expresar todos sus sentimientos, experiencias y pensamientos. Bashkirtseff, sin embargo, no tiene deseo al pecado, la violencia y la voluptuosidad, ni el deseo material o económico. La pintora anhela sólo lo divino y lo bello. Se muere a la mitad del camino, mas en el mismo camino recto hacia lo ideal. Al menos, es la imagen de Bashkirtseff que tiene Fernández: "Es así como la he visto al leer el *Diario*." (59) Fernández encuentra en Bashkirtseff el *alter-ego* de sí mismo.<sup>10)</sup>

En otro marco, la conversación de sobremesa, está el Fernández después de ocho años para simbolizar otro tipo del intelectual finisecular. Todavía conserva el deseo de Todo, mas ya sin el fervor de antaño. Sáenz está equivocado al criticar a Fernández por estar dispersando sus esfuerzos y su energía inconscientemente. El mismo Fernández decidió así para no quedarse desgarrado por las pasiones. Abandonó la ambición de ser artista o político y eligió una vida típica de la sociedad moderna: la del diletante. Un diletante tiene interés en todo, estudia todo, opina sobre todo y ensaya todo, sin entusiasmo. No profundiza nada ni realiza nada. No crea nada ni cree en nada. El "diario" de Fernández es crónica de la caída de un intelectual finisecular, desde el estado más puro e idealista que representa Bashkirtseff hacia el de diletante que representa el Fernández ocho años después.

Es imposible satisfacer el deseo de Todo. Con la condición limitada de ser humano, es inevitable naufragarnos en el mar infinito de conocimientos y actividades modernos. Lo único realizable es mantener el deseo en un estado puro. Como ya hemos visto, la capacidad de Bashkirtseff está limitado por su enfermedad, su muerte a veintitrés años, su 'pudor femenino' y su moralidad. Estas limitaciones que no le permitían realizar su 'deseo de Todo', sin embargo, enfatizan y purifican el mismo deseo.

Y para satisfacer el 'deseo de Todo' aunque sea parcialmente, lo importante es tener 'limitaciones' y no abusar la libertad y la energía. Hacia la mitad de la novela, el médico inglés Rivington admite que antes había hombres que podían cultivar varios campos de la vida humana a la vez como Leonaldo da Vinci y Goethe, mas añade: "Me permitiré observarle que la ciencia en el tiempo en que vivió Leonardo era un embrión apenas, y que el hombre de Weimar vivió setenta y tantos años estudiando metódicamente."

(127) Este mal que atormenta a Fernández, según Rivington, no es problema personal: "El simple acto de pensar agota: vea usted a mi querido amigo Heriberto Spencer, que se ha ceñido siempre a las prescripciones de la higiene más absoluta y está pagando ya con su falta de fuerzas sus colosales estudios; recuerde usted a muchos literatos franceses contemporáneos, neurópatas o imposibilitados para la producción en plena juventud, y comprenderá usted que el abuso de trabajo es el peor de los abusos." (ibid.) Es el problema de la modernidad.<sup>11)</sup>

El consejo de Rivington para evitar este destino contiene dos recetas: la primera, limitar el campo de estudio y concentrar en uno concreto: "Mientras usted no se encierre en una especialidad y olvide el resto, se sentirá usted mal." (ibid.); la segunda, evitar lo extremo y mantener el equilibrio: "Hay en usted un doble atavismo, caso curioso, de impulsivos inconscientes casi, y de cerebrales unificados. Si usted logra equilibrar esas tendencias que luchan entre ellas y consigue que sus facultades mentales dirijan sus instintos, está usted salvado (...)." (127-8).

Ocho años después, Sáenz le dará un consejo casi idéntico: "Y has resistido ocho años de la misma vida de entonces y hoy, cuando hablo yo como te hablaba Rivington (...) no me haces caso." (128) La respuesta de Fernández, sin embargo, destaca la diferencia entre su vida de antaño y la de hoy: "Hoy es diferente, (...) he distribuido mis fuerzas entre el placer, el estudio, y la acción, los planes políticos de entonces los he convertido en un *sport* que me divierte, y no tengo violentas impresiones sentimentales porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al mismo tiempo menos de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten (...)" (ibid.) Es decir, en lugar de concentrar en un campo y disciplinarse, Fernández abandonó el entusiasmo, la pasión y la *fe* que tenía ocho años antes. Ahora es un diletante y ya no le desgarran las pasiones que no tiene. Ya ni conserva la pasión de amor. Luis Cordovez, uno de sus amigos, le añade en broma: "Y para que las heroínas hagan contraste (...), la una rubia y lánguida, lectora de Heine, y la otra morena y ardiente, lectora de la Pardo Bazán; una sentimental como una colegiala y otra sensual desde las puntas de las uñas hasta la médula de los huesos..." (ibid.) Veremos, en la última parte del "diario", a un Fernández

'disfrutar' así el contraste de sus amantes, después de sobrevivir el ataque de nervios.

En *De sobremesa*, las mujeres simbolizan diferentes valores de la vida y, por consecuencia, la postura de Fernández frente a las mujeres puede ser metáfora de su postura frente a la vida. La búsqueda de Helena significa la de lo bello, lo ideal y lo divino: la tentación de María Legendre y Nini Rousset, que le atrae irresistiblemente antes del ataque, es la de lo carnal, erótico, brutal y violento. En ambos casos, Fernández es incapaz de volver antes de llegar a lo extemo. Mas es porque las desea con entusiasmo, con idealismo y con fe. Después de llegar al extremo la tensión psíquica en la noche vieja para caerse enfermo, todo será diferente. Su aventura amorosa con Nelly la norteamericana, Consuelo la colombiana, la baronesa alemana y Julia la italiana, es un simple juego como lo que describe Luis Cordovez. Ahora Fernández actúa así por el desprecio a fondo a las mujeres, y su actitud de diletante finisecular también está basado en su desprecio a fondo a las actividades humanas.

Ahora, planteamos otra pregunta: ¿por qué Fernández no sigue los consejos de Rivington y Sáenz? ¿Por qué no podía disciplinarse y concentrarse en un campo en lugar de elegir el diletantismo y el nihilismo?

Aquí encontramos un dilema que enfrenta los intelectuales finiseculares hispanoamericanos. La disciplina, la especialización y una meta concreta, los exige el pragmatismo. Rivington expresa claramente esta idea: "Regularice usted su vida y déle una dirección precisa y sencilla (...) Devuélvele a las necesidades sexuales su papel de necesidades (...), y no mezcle usted sus sensaciones de ese orden con sentimentalismos ni con emociones estéticas que lo exalten(...)" (120) "Deseche esos sueños políticos que son irrealizables. Usted no tiene el hábito de ejecutar planes y esa es una educación, un *entraînement* (...); hay que comenzar ideando y llevando a cabo cosas pequeñas, prácticas, fáciles, para lograr al cabo de muchos años enormidades de esas con que usted sueña. (...) abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes, de grandes placeres, la ciencia universal, todos los sueños. El sueño es el enemigo de la acción." (125-6)

El pragmatismo, sin embargo, es lo que odia Fernández más que nada como

un artista finisecular: "No soy práctico. Rivington me lo ha dicho en tono despreciativo y yo que lo sé mejor que él (...) No soy práctico, ya lo creo, y los hombres práctico me inspiran la extraña impresión de miedo que produce lo ininteligible. Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. (...) ¿La realidad? ... Lllaman la realidad todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; (...) De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama «una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas» (...)." (138)

Ahora, veremos cómo su repulsión hacia el pragmatismo causa el dilema que le atormenta tanto.

### 3

Muchos críticos reconocen la influencia de J. K. Huysmans, especialmente de la novela *Au rebours* en *De sobremesa*. El rechazo de los artistas hacia la sociedad burguesa se ha considerado como uno de los característicos de la literatura finisecular europea y el modernismo hispánico. La condición social, sin embargo, era bastante diferente en dos lados del Atlántico. En Francia y en Inglaterra, el capitalismo ya se había desarrollado y la burguesía era la clase más poderosa. Los artistas sentían repulsión a la burguesía que sólo tenía interés en comercios. El desarrollo económico, capitalista y colonialista era, sin embargo, indispensable para sostener la vida de diletante, *dandy* y artista de gustos aristócratas. El arte finisecular y la sociedad burguesa fueron dos caras de la misma moneda.

Los hispanoamericanos, sin embargo, no compartían la misma condición social. No había una burguesía tan fuerte, ni se había desarrollado una economía capitalista. Por consecuencia, los artistas e intelectuales hispanoamericanos tenían que enfrentarse a un dilema. Para disfrutar la misma condición social que los artistas europeos, hay que desarrollar primero la economía capitalista y burguesa que deben odiar como artista. Si rechazan el pragmatismo y el capitalismo, ni pueden tener una sociedad 'moderna' que es indispensable para el 'modernismo' europeo.<sup>12)</sup>

En *De sobremesa*, este dilema está expresada a través de la búsqueda de Helena. Esta mujer simboliza lo bello e ideal y significa para Fernández la única posibilidad de su salvación. Este sueño no va a realizarse, sin embargo, no sólo porque lo ideal no puede hacerse 'real' en este mundo terrenal, sino también porque Fernández inconscientemente evita la realización de su sueño.<sup>13)</sup> Si la "realidad" significa lo vulgar, lo ideal no puede ni debe realizarse. Cuando Rivington le pregunta si quiere casarse con Helena, Fernández exclama: "¡Dios mío, yo, marido de Helena! ¡Helena mi mujer! La intimidad del trato diario, los detalles de la vida conyugal, aquella visión deformada por la maternidad... Todos los sueños del universo habían pasado por mi imaginación menos ése (...)" (119)

Por eso, Fernández, que la desea casi frenéticamente, al mismo tiempo posterga el reencuentro lo más posible, al menos cuando se comporta como intelectual. Después de encontrar un cuadro de una dama casi idéntica a Helena en la casa de Rivington, él mismo dice: "El hilo de luz que me hará encontrarla está en el misterioso parecido del cuadro de Rivington con ella, pensé hace dos semanas, y por un fenómeno que es frecuente en mí (...) en vez de irme derecho al viejo, o de preguntarle el nombre del pintor de la misteriosa tela y de continuar inquiriendo hasta dar con la verdad, me entregué, con loco entusiasmo, al estudio de los orígenes y del desarrollo de la escuela prerrafaelista (...)." (137) Este fragmento tiene la fecha de 5 de diciembre. Fernández obtiene otra información acerca de la identidad de la dama de cuadro en 10 de marzo, después del crisis de la noche vieja, es decir, *después de la muerte de Helena*. Además, no es resultado de su investigación. Rivington le envió una copia del cuadro y lo vio el médico francés Charvet por pura casualidad. (165) Es cierto que a pesar de la información de Charvet, Fernández pierde la pista de Helena una vez más, pero llega hasta el final del hilo en solamente diez días. En 20 de marzo exclamará: "¡Dios mío, un mes perdido así (...)" (174) Si hubiera empezado su investigación en Londres, sin embargo, podría haber hecho todo antes de la muerte de Helena.<sup>14)</sup>

En cambio, cuando hace algo 'práctico' para encontrar a Helena, Fernándo tiene que hacerlo como si fuera parte de negocio. Realiza la primera búsqueda en Londres de esta manera: "(D)os meses que se ha deslizado rápidos entre

las innúmeras diligencias que requirió la venta de las minas y la ansiedad con que esperé inútilmente respuesta a mis telegramas, dirigidos a todos los grandes hoteles de Europa, y a las cartas en que solicité en vano de algunas agencias de informes datos acerca del paradero de Scilly y de su hija." (106) No hay resultado, mas al menos hizo diligencias más realistas que el estudio del prerrafaelismo. En la segunda vez, el médico francés Chavet le da el nombre del general des Zardes como una persona que pudiera saber algo de Scilly Dancourt, el padre de Helena. Des Zardes, por su parte, le presenta al profesor Mortha, y a través de Mortha, encuentra Lazard, Casseres y Compañía, el banco que podría saber la dirección acutual de Scilly. Fernández piensa: "Al fin di con el hilo de la luz que busco, con la pista que sigo para encontrarte, (...) pensé sorprendido de la feliz casualidad que me hizo poner en manos de Lazard, Casseres y Compañía las sumas que había mantenido en casa de Miranda hasta el año pasado." (172) A pesar de este ventaja, sin embargo, Fernández no consigue localizar a Helena. La compañía sólo sabe el último lugar donde recibió giro de Scilly Dancourt, su padre.

¿Esto significa la incapacidad del pragmatismo para obtener lo ideal? Antes de decidirlo, hay que leer atentamente la respuesta del banquero. Recibieron el cheque "De Alejandría y es por una suma fuerte. Probablemente seguiría para Oriente... El año pasado, por esta época, recibimos un cheque de Benarés..." (173)

El banquero no dice nada sobre la fecha exacta del cheque y parece una información insignificante. Sin embargo, no es así. Según Mortha, Scilly Dancourt y Helena vivían cerca del Vaticano, aunque viajaron continuamente. En 10 de agosto del año pasado, les encontró Fernández en Ginebra. Según la información del banquero, Scilly Dancourt estuvo de viaje hacia Oriente vía Alejandría este marzo. Helena murió a la última hora del año pasado cerca de París, porque está sepultado en el cementerio de esta ciudad. Sería natural suponer que Scilly estaba cerca de su hija, a quien amaba tanto. Si fuera así, el último cheque de Scilly Dancourt en Alejandría debería estar firmado *después de la muerte de Helena*, cuando el padre se aleja de Europa. Quería emprender un viaje muy largo, probablemente sin retorno esta vez, y por eso necesitó "una suma fuerte."

Ahora, volvemos otra vez a Fernández. En el marzo de este año, ya le era imposible encontrar a Helena, porque ya estaba muerta. Mas, ¿si hubiera empezado su investigación en Londres el noviembre pasado, inmediatamente después de la consulta de Rivington? ¿Si hubiera identificado el pintor o alguien que conociera a Scilly Dancourt para llegar hasta Lazard, Casseres y Compañía en el mismo diez días o, como dice Fernández, al máximo en un mes? En este caso, es posible que el último cheque de Scilly esté firmado cerca de París. Admitimos que es una suposición, mas todavía podemos considerar la negligencia de Fernández como la causa principal de su pérdida de Helena.

Hasta ahora, hemos visto el anhelo de Fernández, intelectual finisecular hispanoamericano, hacia Helena, símbolo de lo bello e ideal, y también cómo evita él al mismo tiempo el verdadero reencuentro. Su odio al pragmatismo de un intelectual finisecular es lo que motiva esta evasión, aunque sin el pragmatismo no se puede conseguir nada en realidad. Ahora, vamos a considerar este problema en un campo más amplio, incluyendo otros personajes de la novela.

#### 4

¿Qué intentaría un intelectual aristócrata, que desdeña profundamente resto de sus compatriotas, cuando siente la necesidad de cambiar la sociedad entera, incluso economía y arte? Hacerse él mismo un dictador ilustrado o formar un grupo dirigente minoritario de intelectuales elegidos. El primero es el sueño de José Fernández, expresado en el "diario" de 10 de julio, uno de los 'fragmentos' más citados de la novela.

Esta idea, expresada con un entusiasmo levemente exagerada, comparten sus amigos de sobremesa, es decir, intelectuales minoritarios hispanoamericanos. La única persona que no está de acuerdo con la idea es el mismo Fernández desengañado, de ocho años después de la muerte de Helena: "Yo estaba loco cuando escribí esto (...)." (88) Aún Sáenz, que siempre mantiene una distancia crítica hacia Fernández, sostiene esta idea: "Es la única vez que has estado en tu juicio." (ibid.). Roviera rechaza el plan, no porque no esté de acuerdo, sino porque le parece degradante asumir papel de político.

