

ESTRUCTURACIÓN Y SIMBOLISMO EN *DE SOBREMESA*, DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA ¹

LA CONSTRUCCIÓN de la novela es la siguiente: empieza en el comedor de una casa opulenta en una ciudad latinoamericana en los últimos años del siglo pasado, una noche en que alrededor de la mesa tomando té están Fernández y cuatro amigos suyos. Al fin de una larga conversación, y obedeciendo a los ruegos de sus amigos, Fernández empieza a leer en un diario que había llevado durante su estancia en Europa algunos años antes. Dos veces se interrumpe la lectura y hay unos momentos de conversación entre los amigos antes de continuarla. El libro termina momentos después. En el diario se trata de una historia extraña. Fernández, sensual y mujeriego, inteligente, sensible, refinado y millonario, ve a una joven, Helena, bella y dotada de un extraordinario poder psíquico. Nunca se hablan, la ve en un comedor de hotel y se cambian miradas cargadas de significado espiritual y horas después y por la noche, ella le tira rosas desde un balcón y lo bendice haciendo sobre él la señal de la cruz. No se vuelven a ver. Ella y su padre ya se han ido del hotel al día siguiente. Durante año y medio la busca en Londres y París, y por medio de una serie de coincidencias llega a saber la historia de su vida y de la de su padre. Fernández se pone enfermo más de una vez a causa de la pérdida de esta joven que es para él no una posible conquista más sino el ideal de una vida nueva, distinta. En varias ocasiones, por medio de símbolos (como un retrato, flores, una mariposa, ciertas palabras) parece casi como si ella se comunicara con él, especialmente en un año nuevo cuando la angustia que ha venido padeciendo Fernández culmina en un síncope asociado con algunos de los símbolos de Helena, y al recobrar el sentido han desaparecido los síntomas de angustia. Termina el diario sabiendo Fernández que había muerto Helena en aquel momento del año nuevo en que había sufrido el inexplicable desmayo. Fernández, que además de su fortuna, sus pecados y su amor puro por Helena, padece también una prolongada crisis de fe, termina convencido de que Helena en alguna forma sigue viviendo en un más allá, aunque sabemos por los prelimi-

¹ Las citas corresponden a la 2ª edición de la Editorial Cosmos, Bogotá (1925?).

nares de la sobremesa que no ha cambiado su vida en cuanto a las mujeres ni ha vuelto a la religión de su niñez.

Respecto a la reunión de sobremesa, el lector contempla una acción realizada en un mismo lugar y dentro de pocas horas. Respecto al diario, Fernández y sus amigos contemplan una sola acción, sí, pero desarrollada en varias etapas y enriquecida de numerosas complejidades, acción que se realiza en tres países —Suiza, Francia e Inglaterra. El tiempo que dura la acción narrada en el diario es de año y medio.

Silva se ha preocupado mucho por evitar la monotonía, defecto al que está especialmente expuesta la novela psicológica o de ideas, más aún cuando se presenta en forma de diario. Adopta distintas maneras procurando accidentar la uniformidad, sin por eso impedir demasiado el libre curso de la historia. Una es la *variedad* o variación de los antiguos y de los humanistas (*Sed iste ipse Caelius neque distinxit historiam varietate locorum...* Cicerón, De Oratore, II, 54), o casi en el sentido musical, pues todo el contenido de una novela psicológica (y es esto su gran peligro) es una serie de variaciones del único tema: el alma del protagonista.

Vacilo en incluir bajo esta categoría de *variedad* las primeras páginas del diario dedicadas al diario de María Bashkirtseff y al libro *La degeneración* de Max Nordau, puesto que son una introducción al tema principal o a los dos temas principales en el plano concreto de la novela, a saber, uno: el sentido de la vida en su intensidad y en su *extensidad* del protagonista, y dos: la visión de una poderosa figura femenina, símbolo a la vez del amor y de la pureza sexual. María Bashkirtseff reúne simultáneamente en su persona y en su diario fascinador estos dos aspectos de la novela de Silva. Es evidente que la Bashkirtseff hizo una profunda impresión sobre él y sea dicho de paso que las alusiones al texto y la impresión que de él da Fernández son muy exactas. Es pues más como introducción y obertura a la obra total que se debe considerar esta sección, que indudablemente fue escrita con anterioridad y luego incorporada a la redacción de la novela, como adelante explicaremos.

Entonces la primera variación sería la contemplación que hace Fernández de la sencilla vida campesina en Suiza, que forma un contraste al artificio y a la pobreza emocional de su vida en París dedicada al lujo y a la sensualidad. Esparcidas por el libro unas diez *variedades* “adornan la historia”.

Cuando se narra una serie de acontecimientos en forma de diario se presenta este problema: que la narración no puede ser contada de modo que viva el lector el tiempo en que pasa, pues cada vez que acude a su

diario el narrador, lo narrado ya pasó también para él y lo que leemos está ya distanciado de la etapa temporal en que leemos. Con esto se reduce algún tanto el recurso de la sorpresa. Cuando José Fernández empieza a relatar uno de sus numerosos achaques psicossomáticos, sabemos ya que aquella vez no murió José pues nos lo está contando. Por consiguiente, todo lo que se narra (en contradicción a los pasajes de exposición o de meditación) en *De sobremesa* está, en cierto grado, presentado en forma de *flashback*, con la técnica de la mirada atrás. Tenido en cuenta esto, podemos distinguir entre lo inevitablemente visto con esa técnica y lo que con especial intención se nos presenta con esa técnica de *flashback*.

El libro empieza en Suiza, adonde Fernández ha huido temiendo haber herido de muerte hace dos o tres días a la Orloff, *cocotte* parisiense, primera en la serie de mujeres con quienes Fernández tiene relaciones sexuales —en contraste con Helena—, pero en sí monótonas hasta el hastío, y uno de los motivos principales por que Silva se esmera tanto en *adornar su relato con variedades* de otra índole. Éste es el primer caso de *flashback* desde cerca, y así hay siete en comparación con los de lejos o profundos, de los que se cuentan nueve. Estos últimos que nos llenan los planos distantes del cuadro total constituyen a su vez, aunque parte integral del relato, una forma de variedad, como por ejemplo cuando el médico inglés, Rivington (quizá Maudsley) cuenta lo que sabe de Helena y sus padres (parientes suyos) y explica la historia del retrato de la madre, que igual podría ser de la hija, que es lo que él creía, hasta tal punto se parecen. Interesa señalar que en dos ocasiones el ambiente trágico e idealista de la novela es divertida por una escena cómica y satírica, la primera sucede en Suiza, antes de las páginas sobre el encuentro con Helena, cuando el pasaje satiriza al turista internacional; la segunda hacia el final del libro, la escena de los compatriotas de Fernández contando chismes satíricos sobre los médicos franceses.

Así como la figura de Helena constituye el único hilo de la narración, simboliza también, en el plano abstracto, un aspecto del tema fundamental que es, en sus términos más amplios, el conflicto entre lo material y lo espiritual, el dualismo ineludible de la experiencia humana; en términos más restringidos, el doble aspecto del amor humano: profano y sagrado, carnal y espiritual. En términos filosóficos y en lógico desarrollo: el problema de la inmortalidad. La carne y sus obras se deshacen —¿queda algo para el espíritu? ¿Existe siquiera el espíritu?— Es tema típico del momento cultural y uno de sus exponentes más insignes, desde luego, Huysmans. Todo el simbolismo con que está rodeada Helena, ella misma símbolo principal de la novela, subraya

este significado. Notemos de paso que Helena no es nunca un personaje logrado y real: aparece durante unas seis horas en el corazón de la narración y con todo lo que llega a saber el lector de ella y su familia, nunca nos adentramos en su vida interior. Su importancia es doble: el efecto que opera ella en el alma de Fernández (quien es después de todo el único contenido de la novela o quizá mejor dicho, el envase del único contenido de la novela, que son las ideas) y las operaciones exteriores y aparentemente espirituales que efectúa después de su desaparición de la vida de Fernández y aun después de muerta. Todos los símbolos subordinados que la rodean refuerzan este concepto. Esto es, primero ella encarna el ideal femenino de Fernández, ella recibe la proyección de su *ánima*, y sirve de argumento para resolver de un modo o de otro el problema espiritualista. Todos los símbolos subordinados que la rodean refuerzan este concepto del doble papel. Las flores (en la realidad, rosas té; en las alucinaciones y fantasías de Fernández, mimosa y otras; en el retrato, azucenas blancas). El nombre de Helena que, Fernández mismo nos lo cuenta, viene asociado en su mente con la Elaine de Tennyson (*Idylls of the King*), princesa virgen que se enamora del pecaminoso Lanzarote y quien se muere sencillamente de amor. Luego, el retrato, que es en realidad el de la madre de Helena, que Fernández "ve" en su fantasía antes de mostrárselo Rivington. El retrato es de la escuela pre-Rafaelita, más aún, es del tipo de cuadro de Burne-Jones o de Rossetti (menciona a ambos) cuando pintaban a la modelo Elizabeth Siddal (se habla del pelo castaño), con lo cual nos exhibe a Helena como un tipo excelso de idealismo femenino dentro del gusto inglés del siglo diecinueve. A la joven del retrato se le da azucenas y la cita del libro sexto de *La Enéida: Manibus date lilia plenis*, que, en el contexto del original, es una frase funeraria y que nos vuelve a introducir a la muerte, la que acompañó el *motivo* original de Helena. Innecesario indicar que en José Fernández y Helena Scilly Dancourt, Silva creó una modalidad del mito del amor imposible. La muerte, como ya se vio, se insinúa también en la selección de nombre de Helena. Finalmente, antes de dejar la consideración de Helena como símbolo del tema principal del libro, registremos la importancia de María Bashkirtseff. Esas páginas introductorias del diario, que consisten en la inserción que hizo Silva del ensayo-reseña *Dos libros*, están muy bien colocadas ahí, pues expresan perfectamente el conflicto materialismo-espiritualismo, además de lo cual, el diario de María Bashkirtseva puede contener, según creo, uno de los gérmenes del concepto todo de la novela.

Como ya he dicho, el tema único verdadero es el alma de Fernández y sus conflictos. Por ello es *De sobremesa* una novela autobio-

gráfica, psicológica, típica del siglo diecinueve, como las de Huysmans, cuya influencia sobre Silva ya se ha anotado. El profesor Beebe, en su estudio de la novela psicológica (*Ivory Towers and Sacred Founts*) observa atinadamente que en muchas de ellas se crea un como marco que les confiere más definición separando el yo del autor actual, el novelista, del yo pretérito del diario (o cartas), y que en esta forma la novela psicológica supera a las que presentan llanamente el diario sin ningún comentario de este segundo yo autor. Pues bien, aquí en *De sobremesa* tenemos el caso de una novela confesional sin editor, pero con el marco de que habla Beebe, que le confiere alguna superioridad formal, pues el hecho de estarlo leyendo el mismo que escribió el diario y comentarlo, constituye un marco, marco que tiene otra función relacionada con el fin mismo de la novela.

Es una novela de la muerte. Helena como figura simbólica está saturada de muerte; Fernández trata de matar a las dos *cocottes* del principio del diario. El manuscrito que lee Fernández —año y medio de su vida—, se abre y se cierra con una muerte, la de la abuela, la de Helena. Esta misma preocupación de la muerte campea en los poemas que había publicado Fernández años atrás. Silva articulaba aquí dos actitudes opuestas: por boca principalmente de Rivington quiere demostrar que la fuente de nuestro concepto del *más allá* está en nosotros mismos, es una proyección de la psique. Pero al mismo tiempo hace decir a Fernández: Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad* (p. 133). La relación de Fernández con Helena pende precisamente de esta cuestión de si nuestra percepción cotidiana de lo que está en nuestro contorno apura verdaderamente la realidad completa, y, como queda dicho, al final del libro, Fernández está convencido de que Helena se ha comunicado con él bajo las coincidencias del tiempo y de los símbolos asociados con ella, de la mariposa, de las hojas y del reloj de año nuevo.

Pero también es una novela del tiempo —el tiempo es la forma de la experiencia por medio de la cual más nos damos cuenta de la angustia de la oposición materia-espíritu, de la impermanencia de lo material, del punto final de la muerte, de la tragedia del amor, de la incógnita del más allá, del *más ahora* se debería decir. "A qué le debo el placer de su consulta" le pregunta a Fernández el Dr. Charvet (Charcot, por supuesto) a quien ha acudido en París, y contesta:

A una abominable impresión de ansiedad y de angustia bajo la cual estoy viviendo desde mi llegada a París; de angustia sin motivo y por consiguiente más odiosa, de ansiedad que no se refiere a nada, y a la cual

preferiría el dolor más intenso ... Le ha sucedido a usted, doctor, correr, ya en retardo, a una cita urgente, contar los minutos, los segundos, abrir el reloj, no ver la hora, volverlo a abrir, ver que el instantáneo se mueve, rectificar si el cronómetro funciona, aplicándole el oído, creer que se ha parado, buscar la hora en los relojes de la calle, sentir que el tren o el coche no caminan y no descansar de la horrible impresión que le hace correr sudor frío por las sienes y le aprieta el epigastrio, sino después de estar en el lugar convenido? ... (pp. 141-142).

(Vale la pena notar de paso esta aguda diagnosis del mal moderno, el tan traído y llevado *angst* de nuestros días.) Símbolo también del papel que desempeña el tiempo en nuestras infelices vidas es el reloj que contempla Fernández como hipnotizado en el momento de año nuevo que es el de la muerte de Helena, aunque esto no lo había de saber hasta más tarde:

La hora se acercaba ... En la pesadilla sin nombre en que se deshacía mi ser, vi avanzarse hasta mí el reloj de mármol negro, como un ser viviente, y aterrado caminé para atrás cuatro pasos. ... Confundidos los punteros en uno sólo para marcar la hora trágica del horror supremo, el volante se detuvo, inmóvil, como obedeciendo a un mandato de lo invisible ... caí desplomado sobre el hielo (p. 158).

El tiempo, simbólicamente, es aquí aniquilado y al recobrar el sentido Fernández, se halla por fin libre de su *angst*.

Y más tarde dice Nelly —norteamericana— una de las mujeres con quienes tiene Fernández relaciones amorosas: "Odio el tiempo. El tiempo es una cosa estúpida, a stupid thing: ... que sólo existe para el cuerpo." Y más tarde; "todo ha sido ideal y adorable..., etcétera (pp. 202 y 203).

Finalmente y en último plano, *De sobremesa* es una novela de Hispanoamérica. Tanto más cuanto que no se nombra a Colombia ni a Bogotá, solamente las alusiones a lugares relativamente desconocidos, a la vegetación y hasta los nombres de familia revelan que el país de Fernández es un país existente y no generalizado. Toda la vida de Fernández en París y Londres es un trasunto de la vida del *rastaquouère* de la segunda mitad del siglo XIX, satirizada y sin embargo comprendida. Toda la sección del ensueño de Fernández sobre cómo había de obrar para llegar a ser presidente e imponer el progreso en su país es un comentario a la vez amargo y sentimental sobre la condición política y social de los países latinoamericanos en el siglo XIX.

Ahora bien, ¿cuál es el efecto total sobre nosotros de esta obra de arte? Vemos que en cada plano se reduce la multiplicidad a la unicidad.

dad. Los personajes son Fernández; la visión de Helena es el conflicto, el amor, la muerte, la vida. Todos esos lugares son una pieza en la patria de Fernández.

Y en cuanto al tiempo, esos meses agitados de la vida de Fernández quedan reducidos a unas horas de sobremesa en una tarde de no se sabe qué estación ni qué año.

La colocación de la acción primaria (la de la lectura y comentario del diario) en unas horas escasas en que desfila por la imaginación del lector 18 meses de vida agitada en tres o cuatro países, tiene el efecto de enfocar la atención en el transcurso de los acontecimientos en un ámbito amplio de tiempo y lugar, reduciéndolo a un solo lugar y a unos momentos en comparación con el tiempo que "realmente" ocuparon.

Si examinamos bien los demás personajes, ocupándonos tan sólo de los de primer plano —la abuela, Helena, la sucesión de amantes, los cuatro amigos en el comedor—, todos simbolizan aspectos de la personalidad de Fernández. Si miramos de cerca a los cuatro amigos que están de sobremesa con Fernández, nos fijamos en que de Sáenz, Cordovez, Pérez y Rovira, este último, fuerte, atleta, representa la sensualidad; inmediatamente antes de la introducción de Helena en la historia, se levanta Rovira y se va. Pérez, de quien se nos dice poco, parece ser el hombre de sentimiento que tiene tino de las diversas situaciones; Sáenz, el de más influencia sobre Fernández, es el hombre de intelecto, el que se preocupa por él y por sus extravagancias, el racionalista. Cordovez es el que más se parece a Fernández, es intuitivo y soñador y es el que en una ocasión le insta a seguir con la lectura. En mi opinión los cuatro amigos y los demás personajes sirven principalmente para realzar y poner de relieve aspectos del carácter de Fernández. Tiempo, lugar y personajes, todo tiende a la reducción, a la concentración en un solo foco; el plan mismo del libro ayuda a este fin. Ni qué decir tiene que las flores, los objetos como el reloj, las piedras preciosas, Helena misma, las mariposas y las tres hojas tienden a concentrar la atención en el fin de la obra, en una artificial reducción de la multiplicidad de la vida, de la experiencia, a la unidad, a una sola impresión, instantánea si fuese posible —El tiempo es una cosa estúpida, ya vimos que lo dijo Nelly, y añadió: "Yo quiero suprimirlo en mi vida" (p. 202). Y si ese momento unitario fuese eterno tendríamos resueltos los problemas que nos suscitan el tiempo y el espacio, el amor no perdurable, la muerte y el más allá. Nos habríamos curado de nuestra angustia.

Resta ver si José Asunción Silva positivamente quedó en decirnos algo en claro respecto a la cuestión del más allá, Para tratar de contestar esta pregunta conviene tener en cuenta que Helena, en cuya

fuerza simbólica se ha puesto tanto esmero, tanto cálculo y tanto esfuerzo, es una joven pura si no asexual; si es ella la que, convirtiéndose al catolicismo, puso fin a la búsqueda interminable del padre a través de la historia de una verdad religiosa, y es ella la que ha trastornado la vida a Fernández, quien se queda al final del diario creyendo en su continuada existencia después de la muerte, existencia ideal, inexistente si así hay que convenir, pero con mayor realidad que la de las cosas llamadas reales; y al fin de la novela Fernández sigue dedicado a su memoria, dedicación que expresa con la construcción de la *Villa Helena*, y, claro, también en el diario que acaba de leer y Silva mismo en el libro que acaba de escribir. En alguna forma, pues, vence la fe. No exactamente la católica, o no explícitamente la católica, pero sí la fe en que lo material no lo es todo.

EDWARD SARMIENTO

State University of New York
(Binghamton)