

Subjetividad moderna y crisis del arte: Una lectura de "De Sobremesa" de José Asunción Silva

Modern subjectivity and the crisis of art: A reading of José Asunción Silva's "De Sobremesa"

Agustín J. Martínez Antonini

amarti434@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5507-8446>

ISAE universidad

Panamá

Marilyn Camargo

asist.dirinvestigacion@isaeuniversidad.ac.pa

<https://orcid.org/0009-0004-7319-5408>

ISAE universidad

Panamá

Dianys del Carmen Reyes Alvarado

<https://orcid.org/0000-0002-6163-335X>

dianisr02@gmail.com

Humboldt International University

Panamá

Resumen

Este ensayo propone una interpretación de la novela De Sobremesa, de José Asunción Silva, como una pieza fundacional de la modernidad literaria en Latinoamérica. A diferencia de las lecturas políticas tradicionales, el autor realiza un ejercicio de crítica cultural centrado en la crisis del sujeto y la racionalidad moderna. El texto analiza cómo el protagonista, José Fernández, encarna al artista moderno consciente de sí mismo. Al negar ser un "poeta" en el sentido clásico, Fernández opta por una estetización de la vida, donde el arte se funde con la experiencia, la ciencia y la política. Esta postura refleja la tesis hegeliana sobre el "fin del arte", donde la reflexión desplaza a la creación mítica. Un punto clave es el proyecto político de Fernández: un plan racional y frío para instaurar una tiranía que modernice la sociedad mediante la industrialización y la instrucción pública. El ensayo concluye que la obra de Silva trasciende lo literario, convirtiéndose en un espacio crítico que explora las tensiones entre la subjetividad, el rechazo al mundo burgués y la búsqueda de una modernidad incompleta en el continente.

Palabras Clave

Modernismo, Subjetividad, Estetización, Intelectual, Racionalidad.

Abstract

This essay offers an interpretation of José Asunción Silva's novel De Sobremesa as a foundational work of literary modernity in Latin America. Moving away from traditional political readings, the author

engages in cultural criticism focused on the crisis of the subject and modern rationality. The text explores how the protagonist, José Fernández, embodies the self-conscious modern artist. By rejecting the label of "poet" in the classical sense, Fernández chooses an aestheticization of life, merging art with experience, science, and politics. This stance reflects the Hegelian thesis on the "end of art," where reflection replaces mythical creation. A key element is Fernández's political project: a cold, rational plan to establish a tyranny aimed at modernizing society through industrialization and public education. The essay concludes that Silva's work transcends the purely literary, serving as a critical space to explore the tensions between subjectivity, the rejection of the bourgeois world, and the pursuit of an incomplete modernity on the continent.

Keywords

Modernism, Subjectivity, Aestheticization, Intellectual, Rationality.

Recepción: 10 de septiembre de 202

Aceptación: 9 de noviembre de 2025

Introducción

El presente texto propone una lectura interpretativa de la novela *De Sobremesa* de José Asunción Silva, entendiéndola como una coyuntura crítica para analizar la condición moderna de la producción literaria en Latinoamérica. Esta obra, sobre la cual la crítica continental ha insistido persistentemente, posee un carácter fundacional para la modernidad literaria del continente. Partiendo de este trasfondo crítico, el presente ejercicio se propone como una crítica cultural que se distancia de las lecturas políticas tradicionales para explorar la crisis del sujeto y la racionalidad moderna.

Durante las tres últimas décadas del pasado siglo la crítica literaria del continente prestó amplia atención a los aspectos ideológicos de las obras literarias en general, y de esta en particular. Es decir, a la forma como las ideas políticas implícitas o explícitas de los autores pasaban a configurar aspectos estructurales del discurso narrativo. Este tipo de lectura fue particularmente intensa en relación con la obra de José Martí, *Amistad funesta*, la cual, en el clima de intensa politización de la cultura intelectual latinoamericana que sucedió a la revolución cubana, pasó a representar emblemáticamente al intelectual comprometido con un proyecto cultural y político autónomo y, sobre todo, comprometido con las luchas anti imperialistas. Pero también ha sido intensa, aunque tal vez en menor proporción, la lectura de la obra de Asunción Silva, en la medida en que forma parte del universo de autores y obras que configura el corpus de la narrativa modernista latinoamericana y, consecuentemente, pueden visualizarse como interlocutores generacionales de aquél.

Desarrollo

En el caso de Asunción Silva, la necesidad de situar el carácter de su contribución en el contexto del movimiento modernista hispanoamericano, ha representado un motivo de interés adicional para la crítica literaria en sus diversas vertientes.

Pero, no es nuestro interés calificar bajo ningún punto de vista esos enfoques críticos, los cuales expresan nítidas tendencias y peculiaridades culturales de la época a la que pertenecen en una medida, inclusive, que sobrepasa la delimitación estrictamente latinoamericana. La “lectura política e ideológica”, en efecto, presupone la sobre determinación de algunas categorías fundamentales del pensamiento y la concepción moderna occidental del mundo, y no solamente latinoamericana, tal como, por ejemplo, la postulación de un “sujeto” de la modernización burguesa de nuestras sociedades (y en el contexto imperialista que proporcionó la norma a la modernización periférica del XIX y durante buena parte del siglo XX), el cual constituye no solamente el principio de la dinámica socio-cultural de la modernización misma, sino también el soporte y la posibilidad teórica y epistemológica misma de dicha lectura. La crítica de que ha sido objeto la noción de “sujeto” en los últimos años como parte de la crítica epistemológica de la racionalidad moderna, representa un elemento objetivo de distanciamiento del pensamiento latinoamericano actual respecto a la posibilidad e intencionalidad de aquellos enfoques. De manera que también distancio de aquéllas la presente lectura (a la que considero un ejercicio de crítica cultural en el sentido que explicaremos más adelante) asumiendo ese distanciamiento como una condición crítica y epistemológica del pensamiento actual.

Por otra parte, no resulta exacto aludir a la totalidad de la crítica latinoamericana cuando hablamos de la existencia de una lectura política e ideológica de las obras literarias. No sólo porque ello no hace entera justicia a una importante vertiente del pensamiento latinoamericano que hizo de ese enfoque una ventana activa para el desarrollo de una cultura intelectual autónoma (Mariátegui, etc.) durante la primera mitad del siglo XX, sino también porque, como ya es suficientemente conocido, no toda la crítica posterior se desarrolló bajo los mismos supuestos teóricos, ni respondió a las mismas motivaciones ideológicas.

La referencia a la crítica literaria latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX exige tomar en cuenta el conjunto de las condiciones histórico-culturales y teóricas que concurrieron a su configuración moderna. Lo que, lógicamente, significa tomar en consideración la diversidad de sus condicionamientos y tendencias, así como también las particularidades que adquirieron las tensiones entre modernización y tradición intelectual (y las modalidades de resolución teórica de esas tensiones como parte del repertorio categorial y argumentativo de algunas de sus principales corrientes) que se encuentran involucrados en su proceso formativo. De esa diversidad constitutiva surge una posibilidad de volver sobre la dimensión política manifiestamente presente en la estructura de aquellas obras, satisfaciendo, sin embargo, esta doble condición: por una parte, eludir la consabida óptica de lectura que reducía el discurso literario a la condición de manifestación ideológica de los conflictos propios de sociedades bajo el impacto de una modernización compulsiva y, por otra, inscribirnos en un foco teórico que es al mismo tiempo prolongación de algunos aspectos de la tradición crítica y colocación en el punto de vista del pensamiento crítico latinoamericano actual. Más específicamente, se trata de asumir los aportes teóricos fundamentales realizados por aquella tendencia de la crítica literaria latinoamericana que se concibió a sí misma como una crítica de la cultura que toma como referencia el elevado poder de síntesis y la alta significación de sus productos estéticos. Los más significativos aportes a esta tendencia, los realizó en Hispanoamérica el crítico uruguayo Ángel Rama y en el Brasil

Antonio Cándido y Roberto Schwarz, entre otros que han hecho aportes significativos al conocimiento de la cultura propia configurando lo que, sin duda, podemos considerar una tradición intelectual.

Dentro de esa corriente de estudios sobre el modernismo hispanoamericano, quisiera destacar la importancia que le atribuyo a la lectura del colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en su libro de 1983, *Modernismos*. Esa lectura resalta en su singularidad por la fuerza con que el autor moviliza la tradición filosófica alemana para la interpretación, no sólo de las obras literarias, sino también y sobre todo del movimiento modernista mismo, particularmente la que se deriva del romanticismo alemán que posee en la *Estética* de Hegel, una de sus principales referencias argumentativas relacionadas con el tema de la condición de la poesía y el poeta en el mundo moderno. En otras palabras, la importancia que posee el concepto de crítica del arte elaborado por el romanticismo alemán para la interpretación del sentido y del alcance de la transformación de la esfera artística que representó el advenimiento del arte moderno en América Latina.

Pero, al lado de la importancia que le atribuyo a este enfoque que pone de relieve la dimensión universalista que pasa a elaborar la poesía entre nosotros, quiero destacar también su límite e incompletitud si no se activa también la clave interpretativa que representó la concepción de la situación socio-cultural en que nos colocó la incompleta modernidad latinoamericana que elaboró el pensamiento social ensayístico de la primera mitad del siglo. Ángel Rama dio una primera visión de esa situación en su libro de 1974, *Rubén Darío y el Modernismo* (Ediciones de la Facultad de Humanidades de la Universidad Central de Venezuela), donde argumentó que el problema fundamental del momento inicial de la modernidad latinoamericana, y en relación con el cual leyó la poesía de Darío, consistía en la elaboración estético-discursiva de la ruptura de la tradición cultural que representó el impacto de la modernización. Pensar esa ruptura en el plano estético implicó también, necesariamente, pensarla desde el ámbito de la política como un momento de la poética de las obras (que es el sentido con el que, desde nuestro punto de vista, se insertan discursos políticos en *De Sobremesa*, *Amistad Funesta* e *Ídolos Rotos*), es decir, como exploración de las posibilidades de reforma y reconstrucción del rumbo de la modernización de la sociedad. Lo que significó colocar a los autores ante la disyuntiva de, o bien profundizar en la modernización con todas sus consecuencias y a la fuerza si es necesario (opción de Asunción Silva, como veremos, y también lo fue de Díaz Rodríguez), o bien evaluar las posibilidades de una tradición cultural suspendida desde la cual reasumir, subordinándolo, el proyecto moderno (lo que parece estar más próximo del pensamiento de Martí, sobre todo si lo leemos a partir *Nuestra América*).

De Sobremesa: la situación del artista modernista.

Silva muere en la madrugada del 24 de mayo de 1896. Había nacido 31 años antes. Las circunstancias más bien oscuras de su muerte las expuso G. García Márquez en los siguientes términos: “El 24 de mayo de 1896, después de una cena íntima en su casa de Santafé, Silva acompañó a sus invitados hasta el portón, poco antes de la media noche, y luego fue a su alcoba y se disparó un tiro de revólver en el corazón” (Gabriel García Márquez, *“En busca del Silva Perdido”*).

También las circunstancias que rodean su obra son accidentadas. Nuevamente es García Márquez quien las señala: “Los infortunios comerciales y la incomprensión hacia su poesía y hacia su cultura, ambas muy sintonizadas con su tiempo, no fueron las únicas desgracias. Hacía un año había perdido buena parte de su obra literaria en las cercanías de Barranquilla al naufragar el barco que lo traía de Venezuela. Se sabe que desaparecieron dos colecciones de poemas, *Las almas muertas* y *Poemas de la carne*, pero el gran revés fue para su trabajo en prosa, ya que naufragaron también los *Cuentos negros* y *Cuentos de raza*, así como la novela corta titulada *Un ensayo de perfumería*.

La novela *De Sobremesa*, la reconstruyó poco después.

La obra publicada durante su vida fue escasa, limitándose a algunos poemas y artículos. Tampoco fue publicada en el resto de América: “El primer libro de Silva se publicó en Barcelona, en 1908, por la Editorial Maucci, con un visionario Prólogo de Miguel de Unamuno”, recuerda García Márquez.

La mención de estas circunstancias infaustas, tal vez contribuya a comprender las dificultades, titubeos y omisiones de la crítica a la hora de ubicarlo en el contexto del movimiento modernista, corrección en la que tanto se ha esmerado María Mercedes Carranza, en Colombia, debatiendo su clasificación tradicional entre los “precursores” del modernismo, donde alguna crítica ha clasificado usualmente a Silva, distinguiéndolo de los modernistas propiamente dichos, a la cabeza de los cuales se encuentra Darío. Una vez más es García Márquez, recordando los argumentos de Carranza, quien reafirma los parámetros de su ubicación histórico literaria: “Porque hay que comenzar por decir que José Asunción Silva es un escritor modernista pleno y no un precursor o un pre modernista, como con frecuencia se le designa. Darío, que es coetáneo de los escritores de la supuesta promoción pre modernista (en la que estaría Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera y Asunción Silva; AM), al morir todos éstos prematuramente –en 1896 ya han desaparecido- brilla sólo como el padre y líder de la revolución modernista” (Ivan Shulmann, *Acosos al Modernismo*, Madrid, 1972).

Problemática que perderá relevancia histórico literaria una vez que la crítica cultural del continente amplía el concepto mismo del Modernismo para considerarlo como “época cultural moderna” y no sólo como un movimiento artístico y poético. Otros pasarán a ser, entonces, los parámetros que definan esa generación de acuerdo con la enumeración de circunstancias socio-culturales que la circundan, tal como lo expresó Iván Shulmann: “La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, el neo idealismo y las utopías” (I. Shulmann, op. citada). En el mismo sentido, anteriormente, la redefinición del modernismo la había realizado Federico de Onís en el Prólogo a su *Antología de la poesía hispanoamericana*, de 1936, inaugurando de ese modo una sólida corriente de interpretación crítica del tema que dará frutos plenamente maduros con los trabajos de Ángel Rama sobre el período modernista y la poesía de Rubén Darío.

La época modernista y la circunstancia moderna del arte.

En el caso de otro de los autores que contribuyeron destacadamente a la redefinición de los estudios sobre el modernismo, el colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (*Modernismos*, Barcelona, Montesinos, 1984), el problema histórico literario que reseñó García Márquez ni siquiera se plantea como referencia. Él asume la plena condición moderna de Silva como autor, inscribiendo su lectura en el marco pleno de referencias teóricas y culturales que definen la modernidad occidental a través de sus más sobresalientes representantes, tanto en el campo artístico como en el de la filosofía. Con su perspectiva, se pierde de vista, diríamos, el “temeroso” marco de referencias al que se circunscribe nuestra crítica de tradición erudita. Para Girardot, no hay dudas de que se trata de una obra incuestionablemente moderna y de la cristalización en ella de estructuras de la subjetividad moderna.

En realidad, el problema de la condición moderna de la subjetividad creadora, queda planteado casi desde el inicio mismo de la novela de Silva. Se trata del momento en que José Hernández, el personaje central *De Sobremesa*, niega, y argumenta su negativa, a que él pueda ser considerado un poeta: “No, no soy poeta, dijo con aire de convicción profunda. Eso es ridículo. ¿¡Poeta yo!? Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley... Qué profanación y qué error” (*De Sobremesa*, p.300).

El argumento, que llega a constituir el inicio mismo de la novela, concluye así: “No, Dios mío, yo no soy poeta... 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 decirlas, pero no puedo consagrarme a eso...” (p.301).

Conviene detenernos en este punto. ¿Qué significado atribuir a esta negativa rotunda?

Podemos leerla de diversas maneras. El nivel de significación más inmediato es el que enuncia directamente la expresión “Yo no soy un poeta”. A ese significado se asocian inmediatamente otros: el que evalúa la “alta condición de la poesía” y se determina a sí mismo indigno de ella, por ejemplo. Se trata de un significado que está directamente aludido en la negativa del personaje. Pero, ciertamente, ese significado no agota ni domina a otros también presentes y que podemos intuir inmediatamente detrás de las oscuridades de la argumentación de Fernández. Es posible acceder a otros niveles de significación, sobre todo si leemos el texto a la luz de algunas condiciones y caracterizaciones del “poeta moderno” que la crítica ha destacado suficientemente.

Una de las primeras referencias en esa caracterización la constituye, sin duda, el argumento de Hegel acerca de la condición de la poesía en las condiciones del moderno mundo burgués, lo que él denomina el advenimiento de “las condiciones prosaicas del mundo” en las que pasa a realizarse lo que, en su periodización, él designa como “el Arte Romántico”. (Cf. Tagliagamba, *Filosofía del lenguaje en Hegel*).

Sabemos que la tesis hegeliana posee, en primer término, un sentido historiográfico. Se trata de la interpretación de un período de la historia del arte a través de las condiciones de significatividad y pertinencia de su producción artística: el período que él denomina del “Arte Romántico”, cuyo advenimiento se hace notorio para él con la aparición de las obras de los principales poetas románticos alemanes (Lessing, los hermanos Schlegel, Schiller, Herder, Holderling, Goethe...), quienes hicieron de la reflexión sobre la poesía y la condición del poeta en el mundo moderno, no solamente un tema fundamental, sino esencialmente la condición misma de posibilidad de la poesía y el arte en general en el período moderno. Era, pues, el arte moderno el que, en definitiva, así se afirmaba. Para Hegel, esa condición clausuraba de una manera definitiva una etapa inmensa de la historia del arte que le permitía emplear apropiadamente la metáfora “muerte del arte” para designar el momento en que el “pensamiento discursivo” se coloca en el centro de lo que en adelante será “producción” artística fundada en la reflexividad racional desplazando el mito de la “creación” artística como proceso que por definición no puede dar cuenta de sí. El genio más o menos telúricamente concebido (Kant, Goethe) cedía entonces el lugar al artista moderno, consciente de sí, de su hacer y que se interroga por su “estar” en el mundo. Y con ello, a la idea del arte como desvelamiento de la existencia, como conocimiento y como participación. Se abría ante él un universo de significaciones propias de la esfera del arte para el cual las concepciones estéticas laboriosamente construidas en la historia del pensamiento y la filosofía, resultaban insuficientes, extraños. Era en cierto modo también el fin de la Estética en tanto filosofía de lo Bello, y el inicio de las teorías del arte y de la construcción de las poéticas. En las nuevas condiciones, el arte pasa a derivar su objeto y definición más allá de una estética, de una epistemología.

Resumida en estos términos, la tesis hegeliana ya permite, entonces, colocarnos en otro nivel de interrogación del texto de Silva, y en ese nivel la enfática afirmación “Yo no soy un poeta” se carga de otros contenidos. ¿Quiénes, entonces, sí son poetas? Y ¿qué significado se atribuye en el texto a ese término? ¿Cuál es el paradigma al que se asocia la idea de la poesía a través de esa negativa? La enumeración de los autores que ejemplifican ese paradigma no es neutral: “Llamarme a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shilley...”.

En estas circunstancias, la expresión “Yo no soy un poeta” está colocando en primer plano un gesto de adscripción reflexiva a una precisa concepción del arte, una elección indeclinable: mi condición de artista moderno, mi sensibilidad exacerbada, mis posibilidades sin límites, mi necesidad de conocerlo todo y de probarlo todo es incompatible con esa exclusiva condición. Es ese el tono de la respuesta de José Hernández durante toda la primera escena de la novela: “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 placeres, el misticismo, el amor, la guerra, todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la vida, la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentidos necesito de día en día más intensas y más delicadas... ¿Qué quieres, con todas esas ambiciones puede uno ponerse a cincelar sonetos? En esas condiciones no manda uno en sus nervios...”.

Pero no renuncia al infinito, al todo, a lo absoluto -como no renuncia tampoco al arte-, solo que ahora busca esas metas por vía de acumulación, no con el símbolo, sino con el concepto. Lo absoluto ha estallado y se ha fragmentado: ha pasado a ser una meta que se define discursivamente, a través de la experiencia, de la sensibilidad, en resumen: de la vida. ¿Cómo, entonces, ponerse a cincelar sonetos abandonando las posibilidades del amor y sin demostrar profunda incomprensión de la situación que le toca vivir? Por eso dice enfático: “No puedo consagrarme a eso...”.

En efecto, frente a la sociedad moderna burguesa, si bien por un lado “el artista reaccionó con un gesto romántico”, por otro, “reflexionó sobre su situación en esa sociedad que, por paradójico que parezca, le deparó no solamente la libertad artística, sino también la posibilidad de nuevas y complejas experiencias” (Fernando Charry Lara, José Asunción Silva, vida y creación, Bogotá, Procultura, 1985). Gesto “romántico” en la reacción del artista frente a la sociedad burguesa moderna y “reflexión” sobre su situación y posibilidades una vez que se supo irremediamente inmerso en ella, serán también dos parámetros fundamentales en la lectura de Rafael Gutierrez Girardot.

Por el primero, el artista adquiere un perfil inédito: el del “artista como “genio” o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación”, lo que conduce a transformar su situación como artista, no solo en la crítica social, sino en el tema del arte, “es decir, crearon la novela del artista”.

Por lo segundo, el resultado fue, por así decirlo, más amplio y de mayores implicaciones, pues la reflexión sobre su “condición y función” en tanto artistas, sea en las propias obras o como expresión autónoma o teórica, lo condujeron, dice Girardot, a dar una respuesta a la problemática planteada por Hegel acerca del “fin del arte” a causa, precisamente, de la introducción en su ámbito de la dimensión reflexiva que, desde el punto de vista de la teoría de lo Bello, debía serle ajena. El arte reflexivo sería, pues, el arte de la condición burguesa y moderna del mundo al mismo tiempo que la respuesta del artista a ese mismo mundo. Pero, más aún, esa respuesta fue más amplia y consistió en “la constitución de la “teoría literaria”, es decir, de la tácita sustitución de una poética normativa por una poética libre y experimental” (Fernando Charry Lara, Op. Cit.)

Por su parte, el “gesto romántico” de rechazo del mundo tendrá dos implicaciones importantes para la comprensión de la situación del artista moderno. Por un lado, el rechazo del mundo moderno burgués lo conducirá a negar toda funcionalidad del arte, a rechazar todo “para qué”, que es la pregunta utilitaria por excelencia. En ese sentido, el artista se propondrá la construcción de un mundo que responda a otra ética, a otros fines, puntualmente negadores de aquellos en los que se funda el carácter “prosaico” de la moralidad moderna: si el mundo moderno, de acuerdo con Hegel, se caracteriza por la igualación y la supresión de las jerarquías y valores supremos para sustituirlos por la búsqueda del lucro y el supremo predominio del dinero, el del artista bien que se cuidará de ser jerárquico y sólo se consagrará al cultivo de los más elevados valores: “En ese mundo contrario de la “prosa del mundo”, no sólo se desarrolla un “sentimiento romántico de la vida”, es decir, una búsqueda de lo infinito, una orgullosa afirmación de la carencia de lazos sociales, una predominancia de la fantasía, un enriquecimiento de

todas las excitaciones de lo sensorial”. Y, por otro lado, también se desarrolla un modelo de vida, una definición de la vida que va al encuentro de aquellos contenidos y metas: “una concepción de la persona del artista”, el cual, además de tal, pasará a ser “artista de su propia vida”, lo que, en general, pasará a ser el tema de gran parte de la novelística moderna del XIX, y lo será, notoriamente, en *De Sobremesa*.

Vista más detenidamente, esa novelística también desarrolló otro tópico característico, además de otros “formales” que ya apuntó Gutiérrez Girardot: “Sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía, de una plenitud, o de mundos lejanos y pasados, negación del presente y evasión a otros mundos: estas son las dos características del artista (...) en la moderna sociedad burguesa”.

Y la otra cara de esa negación es notable, pues al huir del mundo, al negarlo, el artista no hace más que adentrar en él su mirada crítica inventariando sus durezas e imposibilidades, y penetra de ese modo trágicamente en el universo que rechaza. Al huir de la realidad, dice Charry Lara, “por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, quien a su vez también huye de la realidad y se refugia, como lo observó Walter Benjamín, en su *interieur*”. “Para el burgués -escribe por su parte Benjamín-, el espacio de vida entra en contraposición, por primera vez, con el lugar de trabajo. El primero se constituye en el *interieur*. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide que se le distraiga en sus ilusiones. Esa necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del *interieur*. Para el burgués, este constituye el universo, en él reúne la lejanía y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo” (Walter Benjamín, *Paris, capital del siglo XIX*.)

El burgués y el artista burgués son un mismo hombre que se evade, que se repliega en el ámbito de lo interior, si bien con diversos grados de conciencia, de donde emergen, en consecuencia, con resultados diferentes. Pues no por eso, lo sabemos, ni uno ni otro dejan de “tener en cuenta” el mundo. El artista, como el burgués, según Hegel, también es, a su modo, un anfibio.

Ese “tener en cuenta” el mundo se reviste, en la novela de Asunción Silva, de diversas formas y modalidades. Podemos, inclusive, decir que aquel inventario de solicitudes que le hace la vida a José Fernández, y que le impiden consagrarse exclusivamente a la poesía, a “cincelar sonetos”, como dice con un sentido profundamente despectivo y de burla de un modo ampuloso y vacío de ser poeta (recuérdese aquí aquel personaje profundamente fatuo que construyó Borges en *El Alef*, Carlos Argentino Danieri, que no “cincelaba” sus versos, sino que, alejándose de la evocación “artesanal” o “manual” de esa imagen, más bien los “burilaba”), ese inventario, decimos, parece representar el itinerario de la trama de la novela misma, de las “situaciones” que registra el protagonista en su *Diario* y que lee para sus amigos en el decurso de aquella larga *sobremesa* parisina. Cada entrada del *Diario* de José Hernández está destinado a registrar una respuesta suya, profundamente dramatizada y

meditada y luego presentada en lo que ello tiene de abyecto (el intento de asesinato de una prostituta de lujo o la deliberada planificación y ejecuci3n de la seducci3n de una joven dama norteamericana enamorada de las joyas costosas, programa al que, por otra parte, no vacila en subordinar a su propia producci3n po3tica transform3ndola en “instrumento” de la seducci3n. Es claro que, en ese caso, a la experiencia de vida se le asigna claramente un valor superior y m3s importante que el que pueda poseer, no el arte, sino alguna de sus manifestaciones singulares: un poema, una hermosa joya, un lujoso vestido, etc.) o de “situaci3n l3mite” para la realizaci3n de ese **proyecto est3tico** en sentido moderno en que el personaje se ha propuesto transformar su vida.

Estetizaci3n de la vida o vitalizaci3n del arte, lo cierto es que literalmente nada escapar3 a esa puls3n de transmutaci3n que imprime el personaje a todas sus vivencias y acciones, mediante la cual sumerge literalmente el arte en la vida contamin3ndolo de la misma condici3n prosaica y de la id3ntica labilidad ontol3gica.

La negaci3n rom3ntica del mundo y el espectro de las ideas pol3ticas del fin de siglo latinoamericano.

Pero, tambi3n hay que decir que “la vida” no es una materia que se someta d3cilmente a esa voluntad transmutadora; al menos no en todas sus dimensiones. Esa eventual “docilidad” o resistencia tambi3n puede ser documentada a lo largo de la novela, o mejor, a lo largo de las entradas del Diario de Jos3 Fern3ndez. En t3rminos generales, ese Diario constituye un registro de los momentos exitosos de esas operaciones transmutadoras: exitoso en los negocios de toda 3ndole en los que el personaje arriesga su fortuna en peligrosos lances que la multiplican; exitoso en el registro de sus actuaciones sociales; exitoso en los lances del amor; en la explotaci3n vivencial de cada situaci3n, incluyendo el 3xito de sus incursiones en el campo de la poes3a.

Pero, existen al menos dos situaciones en las que ese registro exitoso o bien no se culmina e, inclusive, adquiere el signo de un fracaso. Una es aquella por la cual, como dice Garc3a M3rquez, todos los caminos de Jos3 Fern3ndez conducen, infructuosamente, a Helena, aquella mujer que lo hace escribir: “Por primera vez en mi vida baj3 los ojos ante la mirada de una mujer”. Otro es, sin duda, el que vamos a registrar aqu3 con el nombre de “Proyecto pol3tico de Jos3 Fern3ndez” y en funci3n de la realizaci3n del cual el personaje, seg3n explica en su Diario, ha programado secretamente una parte importante de su vida, quiz3s la m3s determinante. En el Diario, este tema es presentado con un estatuto completamente diferente al de todas las restantes entradas, pues, justamente, el mismo se registra exclusivamente como proyecto respecto del cual los otros aspectos de su vida se redefinen como aspectos preparatorios, ya sea en lo material (multiplicaci3n de su fortuna) o en lo espiritual (la intensificaci3n de sus vivencias), de su realizaci3n que, dicho sea de paso, consumir3, seg3n prev3, buena parte del resto de su vida y que, sin la menor duda, dar3 un vuelco definitivo al estilo de vida que ha llevado hasta ese momento, en el sentido de que si bien no subordinar3 el arte a la pol3tica, s3 har3a de esta 3ltima el terreno m3s noble y privilegiado para realizar el arte. Claro est3, el arte redefinido en ese amplio sentido moderno: como norma y fin del “trato con la vida”.

En efecto, el Proyecto político de José Fernández es presentado desde el primer momento como “el plan que reclamaba el fin único a qué consagrar la vida”. Al mismo tiempo, la revelación de este fin y su relación de consecuencia con el precepto de hacer de la propia vida una obra de arte, habría aparecido ante sus ojos “claro y preciso como una fórmula matemática”. Precisamente será en esos términos de precisión formal que el personaje conciba la puesta en práctica de su Plan.

En ese sentido, toda la exposición del mismo adquiere una apariencia silogística; “Es cuestión de habilidad, dice, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales”, esto es, poseer capacidad para establecer el conjunto de condiciones y premisas de realización de orden tanto material como personal, las cuales tienen que ver con la adquisición de la performatividad requerida para acometer los cambios: para el personaje, esas condiciones consisten, por una parte, en adquirir los conocimientos pertinentes (que van desde la adquisición de la competencia científica y técnica necesaria –la industria, los cultivos y cría que deben ser desarrollados- hasta conocimientos prácticos indispensables –balística, armamento y estrategia militar- para hacerse del poder del Estado. “Con qué placer os estudiaré monstruosas máquinas de guerra...”). Estos elementos funcionan en su razonamiento como premisas mayores. Las menores son de orden práctico y pertenecen, por lo tanto, al ámbito de las particularidades (que no por tales dejan de estar cuidadosamente planificadas): “En dos años de consagración y de incesante estudio habré ideado un plan de finanzas racional que es la base de todo gobierno y conoceré a fondo la administración de todos sus detalles”. Para lo cual, el personaje se habrá incorporado a la administración pública como empleado menor: “Intrigaré con todas mis fuerzas y a empujones entraré a la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente. (...). En un ministerio logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podré mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad”, concluye José Fernández.

También comprende otro orden de acciones más directas, como formar un partido político, hacer la necesaria propaganda de denuncia “hecha por diez periódicos que denuncien abusos anteriores”, sobornar a quien sea necesario mediante “promesas de contratos y de puestos brillantes”. Esta vía de acceso al poder es apenas una en la que José Fernández, sin embargo, no cree mucho, por lo que ya planifica acciones aún más directas y osadas: un golpe de estado excitando al pueblo a la guerra.

El objeto de todo este dispositivo es el siguiente: acabar con el falso liberalismo vigente y “provocar una vigorosa reacción conservadora”. “Se trata, aclara, de un plan elaborado con la frialdad con que se resuelve la incógnita de una creación”, el cual no consiste en otra cosa que “verificar en él (el pueblo) una vasta experiencia de psicología experimental”. Los ingredientes desencadenantes de ese propósito son los siguientes:

- a) “Hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra”.
- b) Aprovechar los medios que ofrece el liberalismo vigente a través de su Constitución que ofrece canales como la libertad de imprenta.
- c) Convocar a “la influencia del clero perseguido para levantar las masas fanáticas”.

- d) Apelar “al orgullo de la vieja aristocracia conservadora lastimada por la olocracia de los últimos tiempos”.
- e) “Excitar el egoísmo de los ricos”.
- f) “Proceder a la americana del sur, y tras una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder, espada en mano, y fundar una tiranía”.
- g) Poner en juego todos los recursos del cinismo político más directo, desde el dictado de una constitución “suficientemente elástica” y de forma republicana, “que son los nombres los que importan a los pueblos” hasta “poner a los periodistas de la oposición presos cada quince días, el destierro de los jefes contrarios y las sesiones tempestuosas de las cámaras disueltas a bayonetazos, todo el juego”. (J. A. Silva, Op. Cit).

Concluye su exposición queriendo mostrar más distancia y objetividad que verdadero cinismo político. El plan continúa desarrollándose a partir de la satisfacción y realización de esas “premisas”, luego de lo cual se desdobla en la exposición de los aspectos organizativos del nuevo orden social y político: organización de la producción en todos sus aspectos, implementación de políticas de inmigración bien orientadas, explotación de nuevos cultivos y crías, industrialización masiva, “monstruosas fábricas donde aquellos infelices (inmigrantes asiáticos) encuentren trabajo y pan, nublarán en ese entonces con el humo denso de sus chimeneas el azul profundo de los cielos que cobijan nuestros países tropicales”. Establecimiento de una política de instrucción pública masiva que “levantará al pueblo a una altura intelectual y moral superior a la de los más avanzados de Europa”.

La flagrante contradicción existente entre los medios y los fines que se propone es un argumento que también ha previsto, pues también el abandono progresivo de la situación de dictadura y tiranía está contemplado entre los objetivos de su plan; pero ese abandono, dice, deberá realizarse sólo cuando las condiciones lo permitan.

No hay que perder de vista que los aspectos más cruentos de este proyecto de redención social y política son dictados, visto desde el punto de vista de José Fernández, por la necesidad formal, es decir, abstracta, de su racionalidad moderna, más que por una meditada consideración de las posibilidades políticas y sociales que ofrecían las sociedades latinoamericanas a finales del XIX.

Conclusiones

El análisis de *Sobremesa* permite afirmar que José Asunción Silva no solo participa plenamente del proyecto modernista latinoamericano, sino que lo problematiza desde una conciencia crítica de la modernidad. La figura del artista que emerge en la novela encarna las tensiones propias de una sociedad en proceso de modernización desigual, donde la experiencia estética, la vida privada y la acción política se articulan de manera conflictiva.

En este sentido, la obra de Silva trasciende la dimensión puramente literaria para convertirse en un espacio de reflexión sobre el destino del arte y del intelectual en América Latina. De *Sobremesa* se

consolida, así como una novela clave para comprender la compleja relación entre modernidad, subjetividad y cultura en el fin de siglo latinoamericano.

Referencias

Benjamin, W. (2003). París, capital del siglo XIX. *Revista de Ciencias Sociales*, 2(100), 87-94.

Cândido, A. (2006). *Formação da Literatura Brasileira*.

Charry Lara, F. (1985). José Asunción Silva, vida y creación. *Procultura*.

De Onís, F. (1936). *Antología de la poesía hispanoamericana*.

Díaz Rodríguez, M. (1901). *Ídolos rotos*. Editorial Garnier.

García Márquez, G. (1996). En busca del Silva perdido. En J. A. Silva, *Poesía completa*. De Sobremesa (Edición del Centenario). Casa de Poesía Silva; Grupo Editorial Norma.

Gutiérrez Girardot, R. (1984). *Modernismos*. Montesinos.

Hegel, G. W. F. (1826). *Lecciones sobre Estética*.

Martí, J. (1885). *Amistad funesta*.

Martí, J. (1891). *Nuestra América*.

Orihuela, A. (s.f.). Manuel Díaz Rodríguez, máximo exponente del modernismo venezolano.

Rama, Á. (1974). Rubén Darío y el Modernismo. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Fundación Ángel Rama.

Schwarz, R. (2014). *As ideias fora do lugar*.

Shulmann, I. (1972). *Acosos al Modernismo*. Editorial Siglo XXI.

Silva, J. A. (1996). *Poesía completa*. De Sobremesa (Edición del Centenario). Casa de Poesía Silva; Grupo Editorial Norma.

Tagliagamba. (s.f.). *Filosofía del lenguaje en Hegel*.

Varios autores. (1973). *Manuel Díaz Rodríguez entre contemporáneos*. Monte Ávila Editores.