

Adriana Kanzepolsky (1994). "De sobremesa: el relato del lector" en revista *El Dorado. Del fin de siglo a las vanguardias*. Año 1. N°1. Rosario: 27-31.

De sobremesa: el relato del lector¹

Adriana Kanzepolsky

De regreso a Colombia en 1894, Silva pierde todos los manuscritos de *De sobremesa*, en el naufragio de un barco en el que también viajaba Gómez Carrillo. Reescribe la novela y se suicida dos años después, en 1896. La novela se publicará recién en 1925.

Estos datos en apariencia irrelevantes, se vuelven necesarios al hablar de José Asunción Silva y su única novela.

Las circunstancias que acompañan la escritura y la publicación de *De sobremesa* parecen confirmar el destino que en sus ficciones y crónicas, los modernistas habían imaginado e intuido para los artistas en América Latina, y contra el cual algunos habían luchado denodadamente. El esfuerzo naufraga, el escritor reescribe su obra y pone fin a su vida poco tiempo después, sin que ésta hubiera llegado a manos de los lectores.

El suicidio de Silva no clausura, sino que alimenta, la leyenda iniciada en vida del poeta: amores contrariados, amores incestuosos con su hermana Elvira, enfermedad mental, lecturas de última hora, son los jalones que la conforman. Una imagen a la que él mismo le da el último trazo con el círculo que se pinta sobre el pecho para no errar la bala.

Esta imagen en adelante será denigrada por sus detractores o agigantada, en sus virtudes, por los amigos.

Pero si es el final de la leyenda, los desplazamientos entre la biografía del escritor colombiano y la vida de artista que inventa en la ficción, no terminan allí.

La novela de Silva escrita en el fin de siglo, inserta el vaivén de los discursos y del imaginario del momento, va a ser publicada –como decíamos– recién en 1925, en el marco de las vanguardias latinoamericanas y europeas. Cuando se publica podemos suponer que se trata de un libro "viejo", casi una curiosidad; aquél valor defendido y perseguido por los modernistas, lo nuevo, va a serle ajeno. En el momento de su publicación el Diario de José Fernández es ya pasado.

¹ Para el Encuentro de Literatura argentina y latinoamericana organizado por el Grupo de Teoría Literaria y el Centro Interdisciplinario de Literatura y Cultura Argentina y Latinoamericana de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R., setiembre de 1993.

Si es éste un destino irónico, no lo es menos ejemplar. En el instante de la publicación, ficción y biografía encuentran uno de los puntos de engarce más firmes.

El 14 de abril en París, José Fernández escribe, entre el estallido de un edificio destrozado por una bomba, y el estreno de *Casa de muñecas* de Ibsen, que: “En manos de los maestros de la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones, ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo”.²

Amén de los lectores de *De sobremesa* que Silva no conoció nunca, el diario de José Fernández es leído por su autor, ante un grupo dilecto de amigos. Ante la insistencia de sus íntimos, accede a leer un relato de su autoría; no sus versos que los amigos conocen y que ha abandonado hace largos años, sino lo que esa noche les ofrece es la lectura de su Diario personal, con lo que aquello que podría recordar una tertulia literaria se trueca en espacio propicio para la confesión.

El acto de leer el diario ante un público –por más selecto que éste sea– atenta contra una de las condiciones del género: el secreto.

Cabría que nos preguntásemos ahora, cuál es el sentido de esta lectura pública, donde aquello que se ha escrito sólo para sí, se vuelve un secreto a voces. Preguntarnos cuál es el objeto de esta violencia ejercida contra uno mismo. Dos motivos convergen, en principio, para que José Fernández dé a conocer aquellas páginas escritas durante su estadía en Europa.

Leer a los demás las miserias, las intimidades de un diario personal, no parece descabellado en un siglo que –según Foucault–³ se plantea la confesión como un imperativo. En la lectura pública, José Fernández hallaría seguramente si no un modo de la penitencia, al menos, un camino para llegar a la verdad de sí mismo.

Pero un motivo de orden diverso corroe el impulso que lo lleva a mostrar aquello que amorosamente oculta tras las tapas esmaltadas en azul con esquineras de oro. Es la idea de que la propia vida se asemeja a una novela y en consecuencia puede “representar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana”, como anotara el 14 de abril en París.

Al negarse a leer versos y optar por la lectura del Diario, José Fernández hace profesión de fe de un ideario estético que comparte con Silva y los decadentes: la mejor y más grande

² Asunción Silva, José: *De sobremesa* en *Obras completas*, Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1968.

³ Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad*, I, La voluntad de saber, Ed. Siglo XXI, México, 1984.

obra de un artista es su propia vida, que en esta oportunidad por su valía, por su singularidad merece un registro diario y una lectura atenta.

Volvamos al punto de partida, la lectura en la sobremesa, recuerda tal vez, dos costumbres, la de la tertulia literaria propia de la generación romántica y la del relato oral para entretener la sobremesa, de cuño popular.

Pero si esta lectura es de algún modo significativa, no lo es sólo por lo que cuenta, sino que su valor reside justamente, en que se hace pública.

No se trata de una vida ejemplar –al modo hagiográfico– sino del retrato de un enfermo, protagonista de amoríos escabrosos y de una sexualidad que oscila entre la promiscuidad y los períodos de abstinencia. Lo que José Fernández pone a consideración de sus amigos es la experiencia de un sujeto, que se quiere moderno. En un mundo en el que, al tiempo que se torna más pequeño por los avances de las comunicaciones y los transportes, ha dejado de ser habitable, la lectura del diario íntimo, el relato de la experiencia propia, se presenta como un modo posible de resistencia, cuando –como afirma Benjamin⁴ disminuye la posibilidad de incorporar los intereses del hombre a la misma. Lo que el diario íntimo –el relato antojadizo dependiente sólo del calendario– comunica es la experiencia del narrador, tornándose así en la contracara del periódico.

Contemporáneos y cómplices de los amigos del protagonista, mientras estos escuchan, nosotros leemos las palabras de Fernández. Si aquél cumple, en la confesión, con lo que se espera de lo sujetos en el Occidente del XIX, Silva inserta a su novela en el papel que la literatura asume para sí, desde el momento en que se libera de lo fantástico y se aboca “a buscar lo que es más difícil de captar, lo más oculto, lo que cuesta más trabajo decir y mostrar, en el último término lo más prohibido y lo más escandaloso.”

Cuando se borran las funciones ceremoniales de la literatura –escribe Foucault– se pone en funcionamiento un dispositivo para obligar a decir lo “ínfimo”, lo que no se dice, lo que no merece ninguna gloria y por lo tanto lo “infame”.⁵ Eso es lo que José Fernández lee ante sus íntimos, eso es lo que Silva le hace leer para nosotros.

Como se sabe *De sobremesa* es la primera novela que en América Latina opta por la forma del diario íntimo. Imitando probablemente a María Bashkirtseff “la dulce rusa muerta

⁴ Benjamin, Walter: “Sobre algunos temas de Baudelaire”, en *Angelus Novus*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1971.

⁵ Foucault, Michel: *La vida de los hombres infames*, Ed. Altamira, Colección Caronte Ensayos, Montevideo, 1993.

en París de genio y de tisis” –a la que admira–; la elección de Silva por este género tiene efectos singulares.

Si bien el diario de Fernández se presenta como una ficción, mientras que el de la rusa fue escrito bajo el impulso de la vanidad insaciable de su autora, la mayoría de las veces no oculta, sin embargo, la presencia de Silva, al menos en lo que Aníbal González denominó un “registro de lecturas”.

Entre las características que distinguen al personaje están las de ser un hombre inmensamente rico y exitoso con las mujeres.

Menciono éstas porque además de ser importantes para el desarrollo del relato –sostenido en buena medida sobre los encuentros amorosos del protagonista en fiestas, paseos y hoteles– no las comparte con el autor de la novela. A pesar de lo cual existe una gran zona del diario que conviene abordar teniendo en cuenta la ambigüedad entre ficción y verdad.

En su ya clásico ensayo “El diario íntimo y el relato”, Blanchot señala que el diario preserva al escritor del peligro de la escritura, “el escritor –dice– no puede llevar sino el diario de la obra que no escribe”.⁶ Esta observación resulta cierta en lo concerniente a José Fernández. Alguna vez ha sido escritor, casi cuando niño; actividad que otros le recuerdan: los amigos en la escena que abre el relato y Nelly O’Brien –una conquista norteamericana– que lo ha leído traducido al inglés, en un encuentro que el diario registra el 28 de abril.

Alrededor de los treinta años, víctima de un deseo disperso e insaciable, sin poder controlar sus nervios para poder dedicarse a la escritura de poesía, decide escribir un diario íntimo. Abandona la figura de escritor, que lo encandila a los veinte, para convertirse en un lector apasionado pero crítico. De ello dan cuenta las dos lecturas que inauguran el diario: *Degeneración* de Max Nordau y *El diario de mi vida* de María Bashkirtseff.

Silva por el contrario, si bien opta por el diario íntimo, como la forma elegida para su relato, no queda al amparo del género, no es ese el lugar donde se refugia cuando no puede escribir la novela –como le sucedía a Arguedas– porque ese diario es la novela. Pero tal vez sí, uno de sus beneficios lo alcance. Al estar su personaje sometido al amparo de los días comunes, arraigado en lo cotidiano, el diario se presenta como la ocasión de participar junto a él del presente.

Así, la estrategia simple pero sutil, le permite registrar y glosar para la alabanza o la polémica *Degeneración* de Max Nordau, *El diario de mi vida* de María Bashkirtseff –en el

⁶ Blanchot, Maurice: “El diario íntimo y el relato” en *La risa de los dioses*, Ed. Taurus, Madrid, 1976.

momento en que son publicados–, o asistir con su personaje al estreno de *Casa de muñecas* de Ibsen, para luego condenar largamente la decisión de Nora, punto en el que coincide con Max Nordau.

En “El caracol y la sirena”, Octavio Paz escribió una observación que me resulta particularmente feliz: sostiene que en el vocablo “modernismo” –nombre que Darío emplea desde 1888 para designar las tendencias de los poetas hispanoamericanos– está implícito un deseo de insertarse en el presente, de ingresar a la contemporaneidad de una historia frente a la que se sienten extraños.

Que José Fernández registre minucioso sus impresiones y sensaciones durante el viaje por Europa, es el artificio que Silva inventa para cumplir con el sueño de la modernidad, para ingresar cómodamente a la modernidad del viejo continente, en el momento en que ésta acontece.

Artificio que dice la sagacidad de quien convierte la carencia en una posibilidad. Silva, a diferencia de Darío y Martí, no es corresponsal de un gran diario, ese lugar donde –como señala Benjamin– la experiencia queda excluida. Escribe un diario, sí, el género por excelencia de la modernidad, pero hace de éste un acontecimiento único y personal. Un diario que registra sólo la experiencia de un sujeto que quiere ingresar en el presente.

En un movimiento que distribuye su hegemonía entre el reino interior de la poesía y el periódico donde se gana el pan, la novela en forma de diario personal se sitúa en el filo entre el interior y el exterior, como metáfora, a veces, del interior burgués y otras de la muchedumbre.

“Acomodándose Fernández en el sillón, abrió el libro y después de hojearlo por largo rato leyó así a la luz de la lámpara.” (*D. S.* p.26)

Desde la escena que abre la novela, José Fernández se presenta como lector. Si los otros, los amigos y el narrador lo quieren poeta, él aseguro no serlo, “yo no soy poeta” –afirma– y más adelante explica: “Lo que me hizo escribir versos fue que la lectura de los grandes poetas me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; que esas emociones subsistieron por largo tiempo en mi espíritu y se impregnaron de mi sensibilidad y se convirtieron en estrofas.” (*D. S.* p.15)

Esta exaltación de la sensibilidad, en la que el escritor es descripto como una suerte de filtro; donde lo leído decanta en otro poema, presupone una concepción mágica de la lectura y la escritura. El trabajo sobre la lengua se ignora; porque cuando la lectura conmueve, en una sensibilidad extrema como la del personaje, **se traduce** en poesía. Hasta aquí nada muy

diferente a una marca de época, el poeta es concebido como un traductor, pero no ya de los ritmos del universo, sino de lo que otros han dicho.

Si la poesía parece realizarse en la ajenidad del escritor, la novela dibuja con precisión la figura de un lector: “¿qué otra cosa son sino una tentativa **mediocre** para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne?” (D. S. p.15)

Fernández sigue siendo un lector sensible, pero ya no ingenuo. Un lector cuya misión es la de traducir mediocrementemente al español, lo que otros han escrito con perfección en sus lenguas. Estas últimas palabras, dichas en la ligereza de la sobremesa, pero con la fe ingenua con que aseveramos lo cotidiano, condensan –creemos– una de las ideas que articulan la novela.

José Fernández es un personaje que reúne todas las marcas del “artista de fin de siglo”. Está tan cargado de notaciones, que a veces resulta difícil reconocerlo. Pero un rasgo define su carácter y lo vuelve igual a sí mismo, igual a un artista americano. Es alguien que ante todo intenta habitar otra lengua, otra cultura para decirla en la propia, para traducirla.

“Qué otra cosa son sino un intento mediocre...” asegura de sus poemas juveniles, con una aseveración que dice el modernismo, que lo funda con una máscara oscura.

En carta a Groussac –su maestro para la prosa– Darío el confiesa que piensa en francés y escribe en castellano. La idea de la poesía como una traducción de otro lenguaje –el francés la lengua del presente– preside también el comentario de Darío. Pero él –a diferencia de Fernández– se traduce a sí mismo. La lengua francesa –“la querida de París”– le pertenece como un lugar en el que a veces habita.

Las palabras del personaje de Silva, en cambio, le reservan al escritor americano una tarea diferente: traducir mediocrementemente lo que otros –europeos– han hecho con perfección en sus lenguas.

El escritor americano queda así, cristalizado en la imagen de una cultura periférica. Esta marca de fracaso que podrá ser reconocida como una persistencia en el personaje articula –como decíamos– la concepción de la novela.

José Fernández fracasa como escritor, no puede según sus palabras, consagrarse al ejercicio de la poesía, se abocará, entonces, a la práctica continua e indiscriminada de la lectura.