

dominar a los hombres, el sensualismo gozador» (p. 291). En cierta medida, a través del matrimonio de sus padres, ejemplifica el clásico modelo del conquistador y la fuerza americana, de la civilización y la barbarie, mestizaje inconsciente en Silva, por supuesto, pero que se pone de manifiesto en el paradigma que ofrece José Fernández.

La herencia justifica la violencia del artista, sus reacciones encontradas, fundamentadas a su vez en las teorías tanto de un naturalismo determinista a lo Zola, como de la psicología analítica que estudia todas las reacciones y trata de averiguar el por qué a través de la materia o de la genética (Bourget). La herencia determina la violencia y la brutalidad, como indica Guyau: «Las tendencias hereditarias no son otra cosa que hábitos adquiridos, es decir acción acumulada; la acción de nuestros antepasados que nos impulsa aún hoy a obrar, y que, en ciertos casos, rompe nuestro equilibrio interior» (Guyau, p. 52). Rivington confirmará esta formulación de las teorías de la herencia, en uno de los elementos que más tarde Darío señalará como afirmación de lo hispano frente a lo anglosajón: la fe, elemento tradicional en su cultura que se contempla no como condición voluntaria del ser humano, sino como atavismo: «Puede usted tener deseos de no creer pero las influencias atávicas que subsisten en usted lo obligan a creer» (p. 285). A este determinismo habría que añadir la influencia del medio, presente a su vez en algunas páginas de la novela y que se traduce en la constante histórica de Hispanoamérica: «proceder a la americana del sur y tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder» (p.260)

Existe una íntima relación entre lo racial, lo nacional y lo político, de modo que resulta casi obligada la cita a los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, hábilmente situada en boca de un inglés, lo que hace olvidar la importancia que el tema adquiere en aquellos momentos en Hispanoamérica: «¿No cree usted más cómodo y más práctico vivir dirigiendo una fábrica en Inglaterra que ir a hacer ese papel de Próspero de Shakespeare con que usted sueña, en un país de calibanes?» (p. 288). Efectivamente, el proyecto de José Fernández se transformará en una isla más de la utopía. Su propósito fracasa pues, como nos dice el analítico Rivington, falta la costumbre: «Usted no tiene el hábito de ejecutar planes y esa es una educación, un *entrainement*» (p. 288). De esta manera el hombre se define como un soñador, una utopía viviente que no logrará ninguno de sus proyectos, pues «el sueño es el enemigo de la acción» (p. 288).

La diferencia entre la mentalidad occidental que hemos subrayado y la utopía soñadora de José Fernández, hacen de *De Sobremesa* una novela paradigmática de la «postura original y profundamente americana que adoptó Silva ante la decadencia europea y su literatura» (p. 215, Lisa E. Davis). El americanismo del protagonista resulta ser un obstáculo para la

inserción en un mundo cosmopolita y racional, lo que inicia su enajenación y nostalgia, que irá aumentando a lo largo de la novela hasta centrarse en su pasión por Consuelo, hispanoamericana como él y último episodio narrado de sus aventuras amorosas.

La genética será, por tanto, la raíz en la que se fundamentan las distintas acciones de Fernández, su constante polaridad, que finalmente se decantará en la novela por el proceso analítico de la relación sueño/realidad, (no menor en cuantía que la relación vida/muerte, que aparece, igual que la primera, dentro de su producción poética). En la utopía se centra la novela, el mundo de los sueños, el mundo de lo inaccesible, o de la no-realidad, el mundo literario o el mundo del arte: José Fernández es otro nuevo paradigma, si bien más mundano y cosmopolita, de su personaje poético Juan de Dios, quien, obsesionado por llevar a la realidad lo que lee en los libros, fracasa una y otra vez<sup>2</sup>.

Los sueños configuran el mundo de lo imposible, el pensamiento que se debate entre la realidad y el ideal. Fiel a su raza y a su origen, se decanta por los rasgos hispanos frente a lo anglosajón práctico de Rivington: «¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombres prácticos!... ¡horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciásteis, ¡oh! celosos, ¡oh! creadores» (p. 296). El utilitarismo resulta ser el enemigo de las grandes misiones, de los hechos inconcebibles, el enemigo del creador, señalará; ni Bolívar, ni Colón, ni Dante, ni Tasso, ni Petrarca, ni Rembrandt fueron prácticos.

La relación entre sueño y realidad, a su vez formulación de la «diferencia» (hispanoamericano/europeo) en la que se ve inserto José Fernández, nos introduce en el contenido romántico de la novela. Romanticismo que a su vez se manifiesta en su preferencia por el pasado. El ambiente que establece Silva es, si bien *art nouveau*, una reunión de amigos en la que sobresalen el tedio y el cansancio del artista, ante un mundo que accede de modo inevitable a la decadencia<sup>3</sup>. El ideal romántico, la creencia en un mundo basado en los rasgos humanitarios, se fragmenta. Occidente no tiene la respuesta y el modernismo oscila finalmente entre la fe en el ideal y la decepción.

La actualización de la obra, puesta de manifiesto en lo que García Márquez en el prólogo a *De Sobremesa* señalaba como técnica cinemato-

<sup>2</sup> «Leyó de Emilio Zola un solo tomo/y se creyó Muffat/de Aniceta Contreras que era entonces/una semi Naná/(...)/Al través de los libros amó siempre/mi amigo Juan de Dios/ Y tengo presunciones de que nunca/supo lo que es amor». «Lentes ajenos», Gotas amargas. Así mismo el tema de Juan de Dios continúa en «Cápsulas».

<sup>3</sup> El decadentismo en la obra de Silva es uno de los aspectos más trabajados por la crítica, entre las que merecen destacarse: Luis Iván Bedoya, Lisa E. Davis, Hans Hinterhauser, Aníbal González, Juan Gustavo Cobo Borda, Fernando Charry Lara, etc.

gráfica, lleva al lector a sentirse plenamente espectador de la acción. Presente paradójico, puesto que el elemento básico será la actualización de un recuerdo, una recreación del pasado que tiene por objeto, no como en los modernistas, la creación de una nueva forma artística (como ocurre, por ejemplo en las *Sonatas* de Valle-Inclán), sino el sentimiento de pérdida y de nostalgia que es connatural al romanticismo. De este modo, según sucede en un gran número de obras románticas, entre ellas *La marquesa de O* del alemán Heinrich von Kleist, la obra se inicia desde el tiempo favorito de Silva, especialmente en su poesía: el recuerdo, la acción de un pasado llevada al presente en una tertulia de amigos. Un recuerdo que, además de actualizarse en la lectura del diario, se origina en otro recuerdo, un asesinato frustrado, analizado a través de una mirada retrospectiva en la que se trata de investigar la causa de una acción «degenerada» (el asesinato de Lelia). El pasado tamizado por el sentimiento del recuerdo, tal y como surge en la teoría romántica, da forma al presente y lo condiciona, por lo que resulta imposible evadirnos de él.

La diferencia respecto al romanticismo estriba en que en Silva el sentimentalismo romántico se transforma en sensibilidad (Rafael Maya). En el caso concreto del pasado, el autor se centra en la necesaria actualización del recuerdo, la convocatoria de su presencia, y su final transformación en símbolo; de ahí que adopte como fórmula más adecuada la del diario<sup>4</sup>.

La lectura del diario viene a resultar un proceso de «desrealización», haciendo propio un discurso claramente paradójico. De hecho el diario, escrito confesional, se lee en una reunión de amigos, ante la insistencia de que aclare el sentido de «Villa Helena» y de que cuente su estancia en París, lo que en cierto modo deja traslucir un deseo de *épater le bourgeois*. De diario íntimo pasa a ser novela, en la que no deja de estar presente la psicología de Silva o como señala Cobo Borda, la caricatura del poeta, su retrato deformado, su caída en los infiernos y su acceso al paraíso. Frente al símbolo, resumen de un proceso analógico, se sitúa la paradoja, la contradictoria psicología del propio José Fernández y de sus experiencias amorosas, oscilante entre el erotismo, la búsqueda de placeres y sensaciones, y el idealismo más austero. Paradoja que viene signada desde el principio por el enfrentamiento entre la realidad y la ficción. Incluso su amor por Helena es más un producto de sus ficciones que una situación real, (al indicarle el médico que la busque y se case con ella, es decir se inserte en la «normalidad», se sorprende). De hecho es el ser inalcanzable, un enamoramiento etéreo y desrealizado, arrancado de la

<sup>4</sup> El diario coincide con el modo adoptado por María Bashkirtseff, a la que dedica uno de los más amplios párrafos de su novela y cuya figura se ha querido ver simbolizada en la propia Helena.