

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU

ESCUELA POSGRADO



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

**“LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD”: UNA LECTURA SOBRE DE SOBREMESA
DE J. A. SILVA A LA LUZ DEL FAUSTO DE J. W. GOETHE.**

Tesis para optar el grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana

Autor: Jennifer Levy Wolfenzon

Asesor: Enrique Bruce Marticorena

Jurado:

Dr. Enrique Bruce Marticorena

Dra. Francesca Denegri Alvarez Calderon

Dra. Giovanna Pollarolo Giglio

Lima, 2012

INDICE

AGRADECIMIENTOS	1
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1:	
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MAL EN EL MARCO DEL ROMANTICISMO	8
1.1. El mal como respuesta al discurso hegemónico.....	15
CAPÍTULO 2:	
UN ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD EN <u>DE SOBREMESA</u> DE J. A. SILVA A LA LUZ DEL <u>FAUSTO</u> DE J. W. GOETHE	23
2.1. Un diálogo intertextual entre <u>Fausto</u> y <u>De sobremesa</u>	26
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	60

AGRADECIMIENTOS

El interés por investigar la temática de la crueldad en la prosa modernista de José Asunción Silva se lo debo a mi asesor de tesis, Enrique Bruce Marticorena, quien me contagió de su entusiasmo por las letras latinoamericanas de fin de siglo XIX.

Valoro de Enrique su acompañamiento en este difícil reto académico y su seguimiento detalle a detalle de los contenidos aquí expuestos. Su mirada experta en la temática decimonónica americana y su apuesta por el tema de mi investigación. Valoro la libertad y la confianza que depositó en mí para expresar mis ideas por escrito.

No puedo dejar de mencionar a mi profesor de Seminario de tesis 1, Eduardo Hopkins, quien me ayudó a plasmar de forma cada vez más clara mis primeras preguntas acerca del tema del mal y sus referentes literarios. Agradezco su aguda capacidad para leer mis primeros borradores.

A Francesca Denegri, coordinadora de la Maestría de Literatura Hispanoamericana, que desde un primer momento mostró interés por el tema de mi investigación y que eficientemente me apoyó para que esta tesis salga a la luz.

A Carmela Zanelli, por su conocimiento y apoyo en el citado de fuentes bibliográficas.

Gracias a mis seres queridos, Nico, Edgar y Berit que han sido partícipes día a día de mis búsquedas, mis entusiasmos y también mis grandes frustraciones. Gracias por el tiempo que me regalaron.

Al guardián de mis batallas un sentido gracias por la incasable escucha.

INTRODUCCIÓN

Si bien la crítica latinoamericana contemporánea ha estudiado buena parte de las referencias literarias, plásticas y filosóficas de De Sobremesa (1895) de José Asunción Silva, aún queda por investigar con mayor profundidad cuál es la relación que se establece entre esta novela típicamente modernista y la mitología faustiana. La mayoría de estudiosos de la obra de Silva han señalado las fuertes influencias europeas de fines del siglo XIX enfatizando en las de Joris-Karl Huysmans, Charles Baudelaire, el novelista y psicólogo Paul Bourget, el pintor-poeta Dante Gabriel Rossetti, Friedrich Nietzsche e incluso Arthur Schopenhauer. Sin embargo, no se ha considerado con seriedad el influjo que sin lugar a dudas tuvo Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en la obra de José Asunción Silva (1865-1896).

El Modernismo fue un movimiento literario que surgió en Latinoamérica a fines del siglo XIX y cuya estética estuvo determinada en gran parte por la necesidad de instituir un nuevo modelo de hombre intelectual moderno que estuviera al margen de los discursos del poder político y educativo. Durante casi todo el siglo XIX el letrado era un intelectual ligado al dominio de lo público y a las más altas esferas del poder político. La literatura constituía un dispositivo puesto al servicio del Estado que, en ese entonces, buscaba educar a una gran parte de la población americana considerada como “bárbara” y “salvaje”. Son los casos del Facundo

(1845) de Domingo Faustino Sarmiento, Amalia (1851) de José Mármol y María (1867) de Jorge Isaacs, textos narrativos realistas con fines didácticos. Con la emancipación de la metrópoli, la literatura latinoamericana empieza a tomar distancia de sus obligaciones pedagógicas–morales y, como consecuencia de ello, los escritores se repliegan en la soledad de sus despachos para crear desde su yo interior. De aquí se entiende por qué en la poesía como en la narrativa modernista hay una repetición de imágenes alusivas a los espacios interiores como las habitaciones de las amadas, los despachos, las tertulias entre amigos cercanos y los consultorios médicos. En este “interior”, perfumado del olor de los cigarrillos de Oriente, colmado de exóticos objetos decorativos traídos desde China y tapizado con finos terciopelos y pieles de origen ruso, las referencias librescas no pasan desapercibidas. Bajo este mismo espíritu sofisticado y preciosista para describir las atmósferas íntimas, la novela de Silva podría ser considerada como un valioso catálogo bibliográfico que recoge muchas de las inspiraciones artísticas y científicas de su autor. De sobremesa es, entonces, no sólo una “autobiografía novelada” donde el personaje principal es “un alter ego exacto” (Remedios Mataix, 111) de J. A. Silva, sino un homenaje a los autores y sus obras que más huella dejaron en la corta vida del autor.

Una de las tantas referencias que Silva menciona en su diario novela es el Fausto de J.W. Goethe.

Ciertamente, esta investigación surge de mi interés por explorar qué tipo de diálogo se estableció entre Silva y Goethe, dos autores que en diferentes momentos de la historia del siglo XIX hicieron del mal y la crueldad, los motivos de su búsqueda estética.

Si ya Fátima Nogueira⁴ ha dicho que “De sobremesa vendría a funcionar como una especie de palimpsesto con relación a la obra de Goethe” (146), esta investigación tiene como objetivo dar luces sobre una nueva relación intertextual. La idea de palimpsesto que Nogueira toma prestado de Gerard Genette para calificar la relación estrecha entre ambas novelas, es acertada desde mi punto de vista. Mi análisis literario, siguiendo la misma línea, se enmarca dentro de la teoría de la hipertextualidad de Genette donde Fausto (1832) vendría a ser el hipotexto que Silva utiliza como fuente inspiradora para construir el inconformista protagonista de su historia.

Hablar sobre el impacto que la mitología faustiana tuvo en el escritor modernista colombiano, nos lleva necesariamente a pensar en cuestiones relacionadas al mal, a la crueldad y al sadismo que Mefistófeles de Fausto personifica pero también en asuntos ligados a la búsqueda de sí mismo, el amor, la trascendencia y las utopías que simboliza el personaje de Fausto. En nuestra lectura, tanto Mefistófeles como Fausto representan aspectos que no están escindidos sino que forman parte de la vida de todo ser humano en permanente evolución. José Fernández, el protagonista de De sobremesa, sintetiza en una sola voz tanto a Fausto como a Mefistófeles sin que esto signifique ninguna contradicción. A través de su personaje, Silva va a reivindicar aspectos de la vida que el discurso burgués decimonónico había condenado como la curiosidad por el mal, la enfermedad mental y la expresión libre de la sexualidad. La celebración del aspecto ominoso y transgresor de la experiencia humana va a ser una de las formas en que los

⁴ Fátima Nogueira publicó en el 2003 “De sobremesa: Del Fausto a la novela moderna”, único artículo que he encontrado que estudia en profundidad las relaciones entre el Fausto y De sobremesa.

escritores modernistas, como José Asunción Silva, van a construir un discurso propio más auténtico con los tiempos modernos. Estos jóvenes escritores viajaron a Europa y no sólo se nutrieron de la vida cultural sino que respiraron muy de cerca la atmósfera *decadente* que por ese entonces envolvía a Francia. Decadencia o *mal de siglo*, no son sinónimos de “degeneración mental”, como bien lo creyó el renombrado médico vienés Max Nordau, sino una actitud nihilista ante la vida, una inquietud por el mañana y un hondo sentimiento apocalíptico que se tradujeron en una renovación de las letras y una propuesta estética más original. Quién mejor reproduce en la novela latinoamericana las marcas de este mal de siglo francés es, según Klaus Meyer-Minermann, José Asunción Silva. Esto es, que por primera vez el énfasis narrativo está puesto en el mundo interior de los personajes y en su transgresión a los valores y las instituciones de la burguesía. Temática clave en la obra de J.W. Goethe, máximo exponente del Romanticismo alemán.

En el primer capítulo me propongo dar una definición del mal en el marco conceptual del Romanticismo. El mal, considerado en este trabajo como sinónimo de crueldad y sadismo, aparece como uno de los grandes temas literarios cuando los escritores románticos se lanzan a explorar aspectos del ser humano que no coincidían con los códigos de la belleza clásica y los valores cristiano-burgueses. Se pone sobre el tapete lo que Julia Kristeva llamó *lo abyecto* y lo que Sigmund Freud llamaría a inicios del siglo XX, la pulsión cruel. Si bien el problema del mal ya había sido tratado en la literatura en El paraíso perdido (1667) de John Milton e incluso varios siglos atrás en la Divina Comedia de Dante Alighieri, es en el Romanticismo donde la curiosidad por el mal adquiere un interés generalizado. La

publicación del manifiesto romántico de Víctor Hugo sintetiza la necesidad de una generación de iluminar e incluir en su discurso estético aspectos antes omitidos por el “canon” como son lo grotesco, la reivindicación de la locura como génesis de la creación y el interés por describir en detalle los males del cuerpo y su descomposición física. Estos aspectos de la experiencia humana que el artista romántico y post romántico revalorizan son los que José Fernández, el ya mencionado protagonista de De sobremesa, va a defender en contra de los dictámenes clínicos del médico Max Nordau, como veremos más adelante.

Dentro del terreno ya trazado por el Romanticismo, Sigmund Freud descubrirá que la mayor parte de las acciones del ser humano están motivadas por el inconsciente y por los auténticos deseos que en él habitan y que la conciencia censura. Considerará que la sexualidad y la crueldad son pulsiones innatas del hombre y para demostrarlo recurrirá a sus casos clínicos pero también a una de sus fuentes literarias más apreciadas, el Fausto de Goethe. Es aquí donde Freud encontrará una de las claves para explicar el misterio que supone el mal. Esta deuda de Freud para con la obra de Goethe la constatamos en el discurso de recibimiento del Premio Goethe en 1930: “Yo pienso que Goethe no habría desautorizado al psicoanálisis (...) En varios aspectos se le había aproximado, por su propia intelección discernió mucho de lo que luego pudimos corroborar, y numerosas concepciones que nos han valido crítica y burlas son sustentadas por él como algo evidente” (Freud, 208-209).

De toda la obra de Freud, me interesan aquellos pasajes en los que se sostiene la existencia de una pulsión de muerte que sería el origen más antiguo de la expresión de la crueldad y el sadismo. La pulsión de muerte es la fuerza

destruictiva que el hombre ejerce contra sí mismo y que tiene un correlato en el mundo exterior que serían los actos crueles y sádicos. Exploraré de qué manera esta pulsión cruel o sádica dirigida hacia el mundo exterior aparece en el Fausto de Goethe y en De sobremesa de Silva. Propongo que Silva construye a su protagonista, José Fernández, no sólo influenciado por el decadentismo francés sino por los modelos de Fausto, Mefistófeles y la dinámica que entre ellos se establece. Creo además que tanto Fausto como José Fernández despliegan su sadismo en el campo de la experiencia sexual y en el ejercicio del poder político que ellos mismos se adjudican.

En el capítulo 2 demostraré de qué manera la novela de Asunción Silva dialoga con el Fausto en el marco de una misma estética transgresora. Para ello, parto de las citas explícitas del protagonista de Silva al propio Goethe o a los personajes principales de Fausto: Fausto, Mefistófeles, Margarita y Helena. En base a una lectura comparada, propongo que en ambos casos la presencia del mal responde a un fuerte oposicionismo a los dictados de la época, a un ansia por vivirlo todo y a una necesidad de proponer nuevos discursos estéticos.

Si Marshall Berman ha dicho que “desde que existe una cultura moderna, la figura de Fausto ha sido uno de sus héroes culturales” (28), yo diría que desde que existe una cultura moderna hablar de Fausto implica necesariamente considerar a Mefistófeles, es decir, el mal, como uno de nuestros legados culturales inherentes a la raza humana.

CAPÍTULO 1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL MAL EN EL MARCO DEL ROMANTICISMO.

*El hombre es el lobo del hombre, Thomas
Hobbes.*

Hacia finales del siglo XIX y principios del XX, alrededor de medio siglo después de la publicación de Fausto, Sigmund Freud se sirve de las obras literarias y las ideas de muchos escritores románticos, entre ellos, E.T.A. Hoffmann, Friedrich Schiller y, por supuesto, Johann Wolfgang Goethe para corroborar sus primeros descubrimientos psicoanalíticos como el sueño, el inconsciente, los lapsus, las pulsiones y la inclinación innata del ser humano a ejercer el mal. Albert Béguin ratifica la influencia del Romanticismo en el psicoanálisis y apunta que “los poetas románticos alemanes intentaron, antes que los pensadores [como Sigmund Freud], captar algunas de las figuras del inconsciente” (189). Podríamos afirmar sin ninguna duda que el Romanticismo es un precursor de la psicología y del psicoanálisis porque lograron identificar que el ser humano no sólo está hecho de consciencia y de moral sino de sueños, deseos y sentimientos contradictorios.

La pulsión tanática, expresada en la crueldad y el ejercicio del dominio, son aspectos esenciales de la experiencia humana y terrenal que la literatura no había explorado con tanto énfasis por estar sometida a un contexto victoriano que idealizaba un tipo de estética clásica. Freud, en la misma línea que Goethe (no es casual que toda la obra del padre del psicoanálisis tenga referencias y citas a las

obras del poeta exponente del Romanticismo alemán), profundizará en aquella dimensión “oscura” en varios de sus textos teóricos.

En “El malestar en la cultura” (1929), Freud sostiene que

el ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el prójimo no es solamente un posible auxiliar y objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. (108).

Para Freud, Mefistófeles es el personaje literario que por excelencia encarna esta impiedad y que además la asume con total naturalidad. Freud cita a Mefistófeles: “¡Yo soy el espíritu que siempre niega! Y con razón, pues todo cuanto existe es digno de irse al fondo; por lo que sería mejor que nada hubiese. De suerte, pues, que todo eso que llamáis pecado, destrucción, en una palabra, el mal, es mi verdadero elemento” (Goethe cit. en Freud, 116). Esta pulsión destructiva y sádica, que proviene de una pulsión de muerte, se complace en someter y maltratar al otro sin sentir ningún tipo de compasión.

En “Tres ensayos de teoría sexual” (1905), Freud proponía que esta crueldad estaba íntimamente ligada a la sexualidad. “La historia de la cultura humana nos enseña, fuera de toda duda, que crueldad y pulsión sexual se co-pertenecen de la manera más estrecha” (144). Esta concepción del ser humano tiene su origen en lo que para Freud es el Tánatos.

En “Más allá del principio del placer” (1920), Freud introduce por primera vez la noción de una pulsión de muerte que convive con nuestra tendencia innata por sobrevivir. La psiquis no sólo tiende a prodigarse placer, equilibrio y estabilidad anímica sino a repetir situaciones que le son displacenteras y, más aun, traumáticas. Esto quiere decir que el ser humano es proclive a sentirse inconscientemente gratificado a partir de vivencias dolorosas y a experimentar un goce donde en principio no lo hay. De aquí se entiende por qué el ejercicio de la crueldad puede proporcionar placer sexual pero también por qué la pulsión autodestructiva puede convertirse en motivo de dicha. El sadismo, según Freud, tiene su contraparte indesligable que es el masoquismo y que no es más que la agresión sádica dirigida hacia uno mismo⁵. La melancolía, llevada al extremo del suicidio sería una de las formas de expresión de este sadomasoquismo. Como veremos, la melancolía de fin de siglo (el equivalente de lo que Charles Baudelaire llamó el *spleen*) va a hacer uno de los insumos más importantes de creación para los escritores románticos y, posteriormente, para los decadentes y modernistas. Pero este goce sádico no sólo se nutre de hacer daño a otro o a uno mismo sino de la contemplación de aquellos objetos o personas que, paradójicamente, más horror y angustia nos suscitan. En “Lo ominoso” (1919), Freud vuelve a citar a Mefistófeles como un ejemplo de figura que despierta en Margarita terror y atracción al mismo tiempo. “Es el presentimiento de esas fuerzas secretas lo que vuelve tan ominoso a Mefistófeles para la piadosa Margarita” (Freud, 243).

⁵ En el séptimo círculo del infierno de la Divina Comedia, Dante Alighieri coloca a los que han sido castigados por ser violentos contra el prójimo, a los violentos contra sí mismos y a los violentos contra Dios y sus designios. Precisamente, aquí se encuentran las almas que más sufren de pena y de dolor. Horrorizado, Dante le pregunta a Virgilio: “Maestro, ¿qué les pesa tanto y provoca lamentos tan amargos?” (Divina Comedia, Canto III, 92).

En la escena XVI de la primera parte de Fausto, Margarita le confiesa a Fausto sus temores acerca de Mefistófeles: "...ese hombre que tienes a tu lado siempre me inspiró aversión en lo más profundo e íntimo de mi alma (...) su presencia me alborota la sangre. Por lo general con todo el mundo soy buena; pero cuando estoy intranquila por verte, siento ante ese tío un secreto terror..." (Goethe, 101). Cuando Mefistófeles se acerca a Fausto, luego de haberlo escuchado hablar con Margarita ocultamente, le dice: ¡Y que es maestra en el arte fisiognómica! Al verme, no sabe lo que le pasa; mi mascarilla le deja traslucir un oculto sentido; adivina que soy, sin duda alguna, un genio; quizá, quizá, el propio demonio" (Goethe, 103-103).

Goethe, antes que Freud, funda una nueva *estética* en la que lo comúnmente considerado como mórbido, siniestro u ominoso también puede despertar sentimientos sublimes. Lo violento, lo demoníaco y lo terrorífico podrían constituirse, bajo la pluma descarnada de un escritor romántico, en motivos de goce estético para él y sus lectores. Para Kristeva, la escritura misma puede ser comparada con un acto de perversión porque distorsiona la realidad, deforma la lengua y pervierte los contenidos.

Si bien ya hemos dicho que la mención a Mefistófeles está en toda la obra de Freud, es en "Una neurosis demoníaca en el siglo XVII" (1923), donde el autor deja en claro su interés por lo demoníaco. Se trata del caso clínico de un joven pintor, Christoph Haizmann, que al perder a su padre cae en una melancolía tan grave que tiene un delirio y en él hace un pacto con el Diablo a través del cual él le vende su alma a cambio de que éste le garantice erradicar su profunda tristeza. A

raíz de este caso, Freud se pregunta por qué el hombre a lo largo de la historia siempre ha hecho pactos con el “Diablo”:

Es verdad que el doctor Fausto pregunta, despreciativamente: “¿Qué puedes darme, pobre Diablo?”. Pero está equivocado; el Diablo tiene muchísimas cosas para ofrecer a cambio del alma inmortal, cosas harto apreciadas por los hombres: riqueza, seguridad frente a los peligros, poder sobre los seres humanos y sobre las fuerzas de la naturaleza; también artes de encantamiento y, por encima de todo, goce, goce con hermosas mujeres (Freud, 81).

Vemos que esta cita condensa muy claramente todo aquello que hace de lo diabólico un atractivo. En la nota introductoria a este trabajo, James Strachey nos proporciona un dato biográfico de enorme importancia porque nos permite confirmar el gran interés que para Freud significó la temática demoníaca. Y es que la curiosidad de Freud por lo mefistofélico surgió entre los años 1885 y 1886, cuando conoció a Jean Martin Charcot, neurólogo y estudioso de la historia de las neurosis en el famoso hospital de La Salpêtrière. Freud llegó a traducir al alemán sus famosas “*Lecons du mardi*” en las que Charcot describía casos de pacientes poseídos por demonios en la época medieval.

Si bien ya hemos demostrado la existencia de un hilo conductor que va de Goethe a Freud, gracias a Remedios Mataix podemos afirmar que también hubo un diálogo vinculante entre Freud y el poeta colombiano J.A. Silva. Por Mataix sabemos que Silva participó en su paso por París entre los años 1884 y 1886 de las tertulias que Charcot lideraba en La Salpêtrière. Y fue tanta su admiración por el médico francés, nos dice Mataix, que en De sobremesa le rinde un claro

homenaje al llamar *Charvet*, al único médico respetable de todos los que aparecen en su novela.

Hasta aquí podemos concluir que el Romanticismo, el psicoanálisis y el Modernismo fueron discursos que, más allá de las distancias físicas y temporales, compartieron un lenguaje común con respecto a ciertos temas relacionados con el reino de la estética y la crueldad.

Ahora bien, si nos concentramos en el Romanticismo, este movimiento literario surgió de la gran necesidad de construir una voz poética más humanizada y más alejada del cliché académico y moral. Esto es, un discurso estético que reflejara al auténtico hombre moderno en todas sus complejidades, sus defectos, sus temores y sus grandes pasiones. Esto suponía que los grandes poetas se atrevieran a escribir sobre temas relacionados con lo prohibido: lo grotesco, la maldad, la crueldad y todas esas fuerzas oscuras que hoy podemos asegurar que son aspectos inherentes de la naturaleza humana. De esta manera, el Romanticismo como movimiento literario propone una nueva noción de lo que llamamos *arte* pero también funda una original forma de sentir y estar en el mundo menos estrecha, más tolerante y más amplia.

En este contexto de cambio trascendental, Víctor Hugo publica su famoso “Manifiesto Romántico” que apareció como el Prefacio a su novela titulada Cromwell en 1828. En él se plantea que el elemento grotesco, entendiendo por éste todo aquello que remite a lo inverso de lo sublime, de lo bello, de lo místico y de la moral, es un elemento esencial de la experiencia humana y como tal, del arte. Para el autor, la poesía debe comunicar que “no todo en la creación es humanamente *bello*, que allí existe lo feo al lado de lo bello, lo deforme al lado de

lo gracioso, lo grotesco al revés de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz” (31). Es el aspecto grotesco inherente al ser humano, afirma Víctor Hugo, lo que impulsó a Mefistófeles a tomar a Fausto como su presa. Entiendo que lo grotesco para Víctor Hugo no sólo estaba materializado en los cuernos, las patas y la risa estruendosa de Mefistófeles sino en la actitud tentadora, satánica y hasta demoníaca con la que rápidamente sedujo a su conejillo de indias. Esta atracción por el mal que Mefistófeles despierta en Fausto deviene en un contenido recurrente de la literatura romántica y, posteriormente, del decadentismo francés y del modernismo latinoamericano.

Para Georges Bataille, al igual que Freud y Goethe, el mal sería un aspecto inherente a la condición humana pues él pertenece al reino de la infancia. “En la educación de los niños, la preferencia por el instante presente es la común definición del Mal” (Bataille, 15). El autor considera que el mal es el estado natural en el que los niños se desenvuelven en el mundo; es decir, sin restricciones, sin postergaciones y viviendo cada instante como si en él se acabara la vida. Es sabido por todos que para los niños lo prohibido termina siendo, paradójicamente, un incentivo. Según Bataille, la vida auténtica de un adulto supone una vuelta a aquella etapa de la infancia donde “hay un movimiento de divina embriaguez que no puede soportar el mundo razonable de los cálculos” (15). Todo acto de un adulto que se jacte de vivir la vida a plenitud supondría una “transgresión temporal de lo prohibido” (Bataille, 15). El mal, por lo tanto, no sólo es la inclinación a ejercer la violencia sobre otro o sobre uno mismo (en el caso del suicidio, por ejemplo), sino la inclinación constante a transgredir el orden establecido por la

sociedad para hallar un sentido. Esta idea de retornar al mundo de la niñez para recuperar la libertad primera, y, por ende, la autenticidad adulta (si bien esta es una idea utópica) nos permite entender por qué en dos grandes momentos de cambio en la historia de la literatura, como son el Romanticismo y el Modernismo, la temática del mal (como acto de transgresión) ocupa un lugar privilegiado. El Romanticismo reivindicó el aspecto “maldito” del ser humano como una manera de clamar una nueva estética libre de convenciones académicas y valores aburguesados. El modernismo en su momento, utilizó el mismo recurso de obsesionarse por el mal para tomar distancia del pensamiento católico, conservador y dogmático que siguió caracterizando a la sociedad americana después de los procesos de independencia política. Podríamos añadir que la necesidad de escribir sobre el mal fue necesario por la “urgencia de hacer estallar la rigidez moralizante que paraliza la vida” (Ponce Ortiz, 16). Veremos cómo Goethe y Silva llevarán de la mano a sus personajes a desplegar sus pasiones carnales y a exaltar sus sensaciones corporales como una manera de conocerse y conocer el mundo.

Para Jaques Derridá, la crueldad “es un estado del alma” (168) y como tal no puede domesticarse ni reprimirse:

Se puede hacer cesar la crueldad sangrienta, se puede poner fin al asesinato con arma blanca, con guillotina, a los teatros clásicos o modernos de la guerra sangrienta, pero según Nietzsche o Freud, todo eso será suplantado por una crueldad psíquica, que inventará nuevos recursos. Una crueldad psíquica sería siempre una crueldad de la *psyché*, un estado del

alma, por lo tanto, siempre algo vivo, pero una crueldad no sangrienta” (168).

Derridá no sólo está hablando aquí de la crueldad como un acto violento tangible sino de una disposición del alma que goza infligiendo dolor ya sea a otro o a uno mismo. Esta definición de la crueldad nos interesa para entender el perfil “perverso” de Fausto, Mefistófeles y José Fernández, el protagonista de De sobremesa.

1.1. El mal como respuesta al discurso hegemónico.

Ponce Ortiz afirma que en los dos ámbitos donde las imágenes del mal aparecen con mayor frecuencia en la literatura latinoamericana del siglo XIX son en la sexualidad y en el ejercicio del poder político. En el capítulo dos demostraremos que los protagonistas de Fausto y De sobremesa van a desplegar sus impulsos más sádicos en el ámbito de la sexualidad; ya sea en el encuentro físico con la mujer o lo que ésta suscita en ellos a la distancia: pasión, odio o enfermedad. Estoy de acuerdo con Bataille en que “no podemos reducir el impulso sexual a lo agradable y a lo beneficioso. Hay en él un elemento de desorden, de exceso, que llega a poner en juego la vida de los que le siguen” (92). Toda pasión llevada a su límite, es decir, toda pasión que transgrede el orden para proponer uno nuevo, sería entonces la expresión del mal que Goethe y Silva van a celebrar. Satanás, el mayor representante de este mal en la literatura romántica, escenifica “la rebelión contra el *status quo* jerárquico” (Gilbert y Gubar, 210).

En el afán de corromper a una muchacha “ingenua” como Margarita o en el deseo de poseerla violentamente hay una transgresión puesta al servicio de la necesidad

de reformular el discurso dominante sobre la sexualidad. La expresión de la crueldad en el terreno de lo erótico apuntaría también a reivindicar el deseo prohibido y las “sexualidades heterodoxas” (Montero, 260). Los románticos y, más tarde, los modernistas, van a oponerse a la “sexualidad normal”, es decir, a la sexualidad practicada exclusivamente en el espacio del matrimonio con fines reproductivos.

Gran parte de la literatura del siglo XIX representó a la mujer no sólo como una figura sumisa y de “su casa” sino como un ser enigmático, misterioso e incluso peligroso. Esta confusión con respecto al papel que la mujer debería cumplir en la sociedad, la convirtió, por un lado, en un objeto de idealización positiva, y, por el otro, en un objeto potencialmente destructivo capaz de poner en peligro la reputación del “varón”. Ocurre que a lo largo de la historia y en todas las civilizaciones (y los mitos lo atestiguan así), la mujer ha sido frecuentemente interpretada como el Ideal moral, como la salvadora y la diosa pero también como un ser vil, decadente, corrupto y satánico. Ella puede salvar al hombre de su muerte y también lo puede llevar a la locura. En términos de Sandra Gilbert y Susan Gubar, ella es un ángel y un monstruo; ella encarna

los extremos de la Otridad misteriosa e intransigente que la cultura enfrenta con adoración o temor, amor o aversión. Como fantasma, demonio y ángel, hada, bruja y espíritu, media entre el artista masculino y lo Desconocido, enseñándole pureza e instruyéndolo en la degradación de forma simultánea (Gilbert y Gubar, 34-35).

Esta yuxtaposición de imágenes la podemos constatar en las mujeres que habitan las páginas de Fausto. Por un lado, Margarita, síntesis de ángel y demonio; de

inocencia y condenación. Helena, mensajera de la belleza y de la maternidad; y, al mismo tiempo, espíritu de la infidelidad y de maquiavelismo.

Esta ambivalencia ancestral hacia la mujer tiene una explicación. Desde el punto de vista de Simone de Beauvoir, la mujer siempre ha representado para el hombre una misteriosa complejidad. Es esta aura de incertidumbre en torno a ella lo que la hace “una Esfinge” (Beauvoir, 197); es decir, un presencia enigmática que no se sabe si es espíritu benigno o monstruo. Para la autora del Segundo sexo, la mujer es objeto de proyecciones “positivas” y “negativas” porque “ella representa de una manera carnal y viva los valores y antivalores en virtud de los cuales la vida adquiere sentido. He aquí, bien definidos, al Bien y al Mal, que se oponen bajo los rasgos de la Madre abnegada y la Amante pérfida” (Beauvoir, 196).

Parte de la literatura del siglo XIX refleja esta ambivalencia hacia *lo femenino* a través de personajes que, por un lado, encarnan seres sobrenaturales de una belleza y pureza tan perfecta que sólo sirven para ser contemplados estéticamente como si fueran un objeto de arte; y, por el otro lado, a través de personajes femeninos devoradores, satánicos y castradores. Colocándola muy lejos (ya sea en el cielo o en el infierno), el escritor podía exorcizar sus temores frente a la mujer. Sus lejanos cuerpos esbeltos aunque pálidos “recordaban de manera inquietante la nivea inmovilidad de porcelana de los muertos” (Gilbert y Gubar, 40). Para Beauvoir “la mujer ha sido creada para representar todos los sentimientos ambivalentes del hombre sobre su propia incapacidad de controlar su existencia física, su nacimiento y su muerte” (cit. en Gilbert y Gubar, 49).

En Fausto, por lo tanto, no sólo Mefistófeles es quien simboliza la perversión humana si no también los personajes femeninos: es el caso de la bruja que

prepara la pócima de la juventud para Fausto, las perversas Furias, las seductoras Sirenas, Forkiades (la criada encargada de dar muerte a Helena) y la vieja Zozobra que sumerge a Fausto en la ceguera.

Esta imagen de mujer maléfica no fue un impedimento para que los personajes masculinos sucumbieran a sus encantos y dieran rienda suelta a su pulsión erótica-tanática, concepto tan destacado por la teoría de las pulsiones de Freud.

Propongo que el mito del “mal de amor”, tan típicamente romántico, no sólo correspondía a un amor platónico no correspondido, sino al ejercicio del mal en el ámbito de la sexualidad, de Eros. Esta crueldad, como veremos que ocurre con Fausto y José Fernández, se traduce en el acto de someter física o psicológicamente a la mujer porque en lo profundo esta les provoca miedo. Sin embargo, lo más curioso es que este aspecto perverso del comportamiento del personaje masculino va de la mano con una actitud de abstinencia y castidad férreas. Ambos, Fausto y José Fernández, pueden ser en extremo agresivos y, al mismo tiempo, sexualmente contenidos. Entonces, así como la mujer en la novela romántica es representada fluyendo entre lo angelical y lo satánico, el hombre también oscila entre su malicia y su arrepentimiento.

Como dijimos anteriormente, otro de los espacios donde la temática del mal aparece con nitidez es en el ejercicio del poder político. La puesta en marcha de grandes proyectos sociales que Fausto y Fernández diseñan (en un caso llevados a la acción y en el otro no) para elevar el grado de bienestar de los ciudadanos que conforman una nación o una comunidad están teñidos de crueldad. Es curioso que el deseo de construir espacios comunitarios y naciones más prósperas y justas se apoye en los mismos recursos tiránicos y crueles de los tan criticados

regímenes anteriores. El mal volvía a reciclarse en mal para lograr el tan ansiado bien. Aquí se escenifica la licencia que toda persona perversa se confiere a sí misma en nombre de un ideal. Como diría Kristeva, se “mata en nombre de la vida” (25).

Se sabe que hacia el final de su vida, Goethe se interesó por los proyectos de expansión territorial de gran formato que el diario parisino *Le Globe* publicaba. Goethe estuvo al tanto del rápido crecimiento industrial que Inglaterra empezaba a experimentar, del surgimiento de la clase burguesa capitalista y de la construcción de puertos en territorios estratégicos entre Europa y América, como el Canal de Panamá. Goethe llegó a plasmar estos intereses en Fausto. Para algunos críticos literarios como Marshall Berman la segunda parte de esta obra expone la tragedia que encierra el avance capitalista. A su vez, Terry Eagleton, uno de los pensadores actuales más agudos en el tema del mal, sostiene que “el incabable impulso por obtener beneficios, la marcha incesante del progreso tecnológico, el poder permanentemente creciente del capital” (76) pueden aplastar y ahogar, paradójicamente, lo que uno es y lo que uno posee. En otras palabras, la libertad infinita que el hombre adquiere con el advenimiento de la modernidad sería lo que desataría su mayor potencial destructivo.

En el acto quinto, escena primera de la segunda parte, Fausto ordena construir “un país paradisíaco” donde antes sólo había mar a costa del asesinato de una pareja de ancianos que se interpone en su proyecto de modernización. La pulsión de dominio sería pues uno de los orígenes de la crueldad en el héroe paradigmático de la modernidad: Fausto. Sin embargo, esto no tiene nada de sorprendente para Berman, quien afirma que “el deseo narcisista de poder, más

violento en quienes son más poderosos, es la historia más vieja del mundo” (60). Según Berman, lo que Goethe quiere enseñarnos es que “los horrores más profundos del desarrollo fáustico nacen de sus objetivos más honorables y de sus logros más auténticos” (64).

Si bien la crueldad y el mal son responsables de los actos más sádicos, crueles, violentos y hasta criminales, todos ellos se enmarcan dentro de un proyecto estético que tiene como objetivo hacer del mal una experiencia sublime. Propongo que no es el mal por el mal lo que el Romanticismo y el Modernismo reivindican como movimientos literarios; es el mal que responde a una búsqueda de experiencias totalizadoras, a unas ansias de conocer y experimentar sensaciones siempre nuevas e incluso a un plan de crecimiento y desarrollo personal y colectivo. El mal como un medio de búsqueda de sentido.

Para Eagleton, “sólo descendiendo a los infiernos, enfrentándose a lo que la humanidad tiene de salvaje, irracional y obscuro, es concebible la redención” (72). En este sentido, las ideas que Hanna Arendt planteó en su polémico libro sobre el juicio a Adolf Eichmann nos ayudan a corroborar que el mal es una entidad cotidiana y no una fuerza maligna sobrenatural. Podríamos afirmar que Arendt coincide con el Romanticismo alemán y el Modernismo en la necesidad de “desatanizar” el mal.

El “Mal radical”⁶, que según Alain Badiou es inédito hasta que aparece el régimen nazi y el exterminio sistemático de judíos, no ha sido considerado para entender el

⁶ Si bien el mal es un tema recurrente en toda la literatura desde los griegos, para Alain Badiou el Mal contemporáneo sólo puede ser entendido a partir del exterminio de los judíos en la Segunda Guerra mundial. Este es el Mal radical que, según el autor, no hay otro que se le pueda igualar en el transcurso de la Historia de Occidente.

mal que Mefistófeles y José Fernández encarnan en Fausto y De sobremesa, respectivamente. Sin embargo, queda pendiente para un futuro entender el mal en el Romanticismo de Goethe desde la perspectiva de la ética de Badiou.



CAPÍTULO 2: UN ANÁLISIS DE LA ESTÉTICA DE LA CRUELDAD EN DE SOBREMESA DE J. A. SILVA A LA LUZ DEL FAUSTO DE J. W. GOETHE.

“ ¡Mientras más pura es la forma del ánfora más venenoso puede juzgarse el contenido; mientras más dulce el verso y la música, más aterradora la idea que entrañan!”,
José Fernández, De sobremesa.

“Pues el malo, que se presenta con aires de bueno, escondiendo su garra de zorro bajo la lanuda piel de la oveja, cáuseme más pavor que la rabia del Cerbero, de triple cabeza”, Coro. Fausto.

A fines del siglo XIX, a pesar de que Europa ya se había nutrido de las ideas del Romanticismo y Sigmund Freud empezaba a publicar sus primeros descubrimientos psicoanalíticos, el debate entre los discursos médico y estético por explicar qué es la “normalidad” y qué la “enfermedad”, seguía vigente. De hecho, Freud sintetizó en una sola voz este debate. Sus inicios estuvieron marcados por un espíritu científico y, con el tiempo, su amor por las artes quedó registrado en sus estudios dedicados a Leonardo Da Vinci, a los cuentos de Hoffman y, especialmente, a toda la obra de Goethe.

En este contexto finisecular se pone de moda utilizar la terminología clínica para explicar la conducta de los hombres e, incluso, para explicar la producción artística. Surgen, por ejemplo, las posturas que descalifican una obra de arte que

no refleje la realidad a la perfección y que no represente valores como la “elegancia” y el “decoro”. Es el caso de Max Simon Nordau, el famoso psiquiatra austríaco que llevó al extremo de la osadía esta tesis en un tratado titulado Degeneración (1893). En él califica a Friedrich Nietzsche, Barbey de A'urevilly, Paul Bourget, Richard Wagner, Charles Baudelaire y María Bashkirtseff (artistas que Silva cita en De sobremesa como sus grandes inspiradores), entre otros, como seres degenerados y hasta diabólicos.

Nordau dedica su investigación a su maestro César Lombroso, quien ya había afirmado que entre los criminales existe un alto porcentaje de rasgos de degeneración mental. El médico vienés es el primero en aplicar esta tesis de la degeneración al campo del arte y de la literatura, específicamente. En la carta dedicatoria que Nordau le escribe a Lombroso en su libro subraya: “los degenerados no son siempre criminales, prostitutas, anarquistas y pronunciados lunáticos; generalmente son escritores y artistas” (Nordau, 1). Este considera que los libros y las obras de arte en general ejercen una poderosa influencia sobre las masas y que es de estos productos que se construyen los ideales de moralidad y belleza. Si estas obras de arte son “absurdas”, “irracionales”, “grotescas” o muy “imaginativas”, como cree Nordau, ellas pueden llegar a corromper a toda una generación. No solo la deformación de la realidad, la mezcla bizarra de colores o el tratamiento de ciertos temas “obcenos” serían expresiones propias de degeneración, sino que también reflejan un tipo de personalidad egoísta, emotiva, abúlica, pesimista y hasta melancólica. Estos rasgos de *degeneración*, según los llama Nordau, están presentes en los pintores, músicos y escritores que marcan las nuevas tendencias estéticas del fin de siglo XIX. Las teorías de este médico

moralista fueron tan influyentes que incluso el propio Silva lo desafiará duramente a través de su mefistofélico protagonista y alter-ego, José Fernández.

La tendencia a etiquetar patológicamente a los artistas de fin de siglo va a ser el punto de partida desde el cual algunos modernistas como Rubén Darío con la publicación de Los raros (1896) y J. A. Silva con De sobremesa, reivindicuen la vida y la obra del artista. Y no sólo lo harán escribiendo a la manera desenfadada de un aristócrata decadente francés, sino reivindicando las pulsiones crueles y sádicas (incluso la locura) como ya el Romanticismo lo había hecho antes. Lo cierto es que el decadentismo en Latinoamérica no fue una moda o una pose literaria sino “la entrada a la formulación de una cultura sólida y de un nuevo sujeto histórico” (Silvia Molloy, 191). O, como diría Jorge Olivares:

el reflejo de una profunda crisis espiritual, política y social que aportó a la literatura nuevas preocupaciones, como el culto de lo artificial y la proliferación de emociones raras y refinadas. Esto acontece no sólo con miras a violentar la mentalidad burguesa, sino principalmente como una alternativa a las vicisitudes de la vida contemporánea. El culto de lo artificial es un escape y a la vez es un reto a las normas establecidas y por ello el deseo de ir *á rebours* se convierte en ley inviolable para estos escritores (59).

Los modernistas no solo tomaron los tópicos y las formas de la literatura francesa de fin de siglo XIX para sentirse “modernos”, como diría Molloy, sino que sintieron que esa forma de expresión artificiosa, exótica y mórbida los reflejaba de forma cabal. Para los modernistas, “este nuevo estilo es sintomático del momento en que viven” (Gutiérrez Nájera cit. en Olivares, 67) y “reflejo de la vida interior” (Pedro

Emilio Coll cit. en Olivares, 67). Los jóvenes escritores latinoamericanos vivieron en suelo americano la misma crisis espiritual que cundió en Europa y también fueron objeto de marginación por parte de los pequeños burgueses que desechaban su arte por no corresponder con su espíritu positivista y utilitario. Recordemos que esta oposición al discurso pragmático del burgués que aglutinó a decadentes y modernistas, también fue un tópico típicamente romántico. Y aquí llegamos al meollo de nuestra propuesta. Si bien Silva se apropió de la literatura decadente francesa, no podemos ignorar que el mito romántico de Fausto también significó un modelo que autorizaba la experiencia del mal en favor de una búsqueda personal trascendente. La compleja mezcla de aspectos sádicos/frágiles y destructivos/depresivos que caracterizan a la dupla Fausto/Mefistófeles serán retomados posteriormente por Silva desde América para dar vida a José Fernández, su complejo protagonista de De sobremesa.

En el siguiente acápite, ensayaré una lectura comparativa siguiendo de cerca los textos de estas dos novelas notables: la del Romanticismo alemán y la del Modernismo en Latinoamérica: Fausto y De sobremesa, respectivamente.

2.1. Un diálogo intertextual entre Fausto y De sobremesa.

De sobremesa⁷ es la única novela que José Asunción Silva dejó fuera de sus elogiados poemarios y algunas crónicas y cartas que publicaron Baldomero Sanín Cano y otros amigos cercanos. La mayoría de los estudiosos del poeta

⁷ El manuscrito original de la novela se perdió en el naufragio de *L'Amérique* en 1895. Desde entonces hasta su muerte, en 1896, Silva volvió a escribir la novela que es la versión que conocemos hoy y que se publica en 1925, casi 30 años después. La versión que utilizo es la de Remedios Mataix para Ediciones Cátedra Letras Hispánicas, 2006.

colombiano coinciden en que De sobremesa es un testimonio personal, una autobiografía novelada y/o un diario personal. Pero más allá de que el personaje José Fernández corresponda a la figura de J.A. Silva, lo que me interesa destacar de este relato es su filiación a una de las obras claves del Romanticismo alemán: el Fausto. Quiero demostrar que la conjunción de Fausto y Mefistófeles sirvió de fuente inspiradora para que Silva construyera el personaje más característico del Modernismo latinoamericano: un hombre que viaja en busca de una vida más plena de sentido aunque eso suponga ejercer el mal y deleitarse en él.

El relato se inicia en el despacho del protagonista, José Fernández, anfitrión de la opípara cena a la que han asistido el médico Oscar Sáenz y el intelectual Juan Rovira, sus compañeros de infancia. En un espacio de sofisticada elegancia, estos tres viejos amigos dialogan en una prolongada “sobremesa” (de ahí el título de la novela) sobre sus vidas. Lo interesante de esta reunión social es que pone en evidencia el “conflicto espiritual entre el ideal de belleza y el utilitarismo” (Selimov, 108) que, desde mi opinión, también caracterizó al Romanticismo. Recordemos que en el primer capítulo postulé que este surge de la urgencia de construir un código estético alejado de cualquier ética y moral cristiano-burguesa.

José Fernández encarna a un esteta que busca frenéticamente ampliar el campo de sus experiencias mientras que el médico Sáenz representa la lógica del desarrollo científico y el progreso burgués. Ambos, mediados por Juan Rovira, debaten sobre las ventajas y desventajas de ser “poeta” en una sociedad conservadora como la colombiana de fines de siglo XIX.

Envueltos por el humo de los cigarrillos provenientes de Oriente, de muebles tapizados en cuero ruso, de encajes, de cortinas lustrosas y del tono rojizo que se

desprende de las paredes de la habitación, José Fernández intenta aliviar el desánimo y la monotonía que aqueja a sus interlocutores leyéndoles el diario de sus aventuras del viaje que unos años atrás realizó a Europa⁸. Si bien Sáenz le reprocha a Fernández llevar una vida fácil, placentera y despreocupada, Rovira coincide con éste en que “Más vale vivir tres días en Nare, (...) que tres siglos en el corazón de la posteridad” (Silva, 315). Esto es, vivir intensamente la vida sin que importen las generaciones que vienen y la impronta que dejemos en ellas.

Dice Fernández:

Así 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 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 (Silva, 307).

Antes de abrir su relato de viajes, Fernández les explica a los ahí reunidos que él como escritor no quisiera *decir* sino *sugerir*. Y “para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista” Que “en imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden, ¿qué efecto producirá la obra de arte?”. Lo que sigue es significativo para nuestro estudio porque Fernández expone sus ideas sobre cómo percibe la poesía y cuál debería ser su función. Deja en claro que él escribe para un público que tiene alma de artista y no para el intelectual adinerado y culto pero sin gusto. José Fernández sugiere aquí la idea de un lector ideal que no existe.

⁸ Nótese la gran paradoja que encontramos aquí. El intelectual latinoamericano si bien se rebela contra los preceptos de la moral burguesa y cristiana de su tiempo, al mismo tiempo, escribe desde un lugar socialmente privilegiado.

La primera referencia a la temática mefistofélica en De sobremesa ocurre como un acto “performativo” del protagonista. José Fernández golpea con sus dedos la mesa de su escritorio imitando el sonido de la ópera de *Mephisto* y con ironía aduce que esos sonidos probablemente no representan nada para aquellos hombres aburguesados desprovistos de cultura y de experiencia de vida. En seguida, se dispone a tocar la misma melodía que simulaban sus dedos pero esta vez en el teclado del fino piano proveniente de Nueva York. Se trata de una reproducción de las primeras notas del prólogo de *Mephisto* del director italiano Arrigo Boito. Este receptor, que en principio son los oyentes de su diario en la novela pero que también podríamos ser todos los lectores que hoy leemos De sobremesa, debe deleitarse con la melodía de *Mephisto*, es decir, con las notas satánicas inherentes a una experiencia sublime u ominosa. Además, como lo demostrará la novela, para ser un verdadero artista, es decir, Fernández, hay que ser *maldito* (en el sentido romántico del término) como Mefistófeles.

La referencia al *Mephisto* tampoco es fortuita por otra razón. Según Remedios Mataix, la mención a esta ópera:

demuestra la atenta puesta al día cultural del personaje: con el *Mephisto* de Boito, una obra adelantada a su época, se inauguraba el movimiento operístico que se llamó *Giovane Scuola* y luego derivó en el Verismo, un breve pero grandioso período de la lírica durante los últimos años del siglo XIX en que los jóvenes músicos se rebelaron contra dos siglos de óperas que consideraban anticuadas y con argumentos que nada decían ya al hombre moderno (315).

Podemos imaginar que la decisión de Boito de poner en escena una pieza inspirada en el Mefistófeles de Goethe, el personaje literario transgresor por excelencia, es coherente con la necesidad de marcar una ruptura con la tradición operística anterior. De igual manera, Silva construye un personaje iconoclasta e irreverente, José Fernández, que cruza el límite convencional para proponer un modelo moderno de hombre intelectual⁹.

El diario de viajes propiamente dicho empieza con una reflexión sobre María Bashkirtseff, una de las pintoras y poetas francesas de origen ruso más reconocidas en el siglo XIX y que fue profundamente admirada por Silva cuando leyó El diario de mi vida (1887), publicación póstuma que dejó testimonio de sus penurias antes de llevar a cabo su suicidio. Esta invocación de María Bashkirtseff le sirve a Silva para criticar y cuestionar el saber “seudo-científico” de Max Nordau que también tildó de degenerada a la propia Bashkirtseff. Fernández cuestiona el diagnóstico que el médico hace de su admirada artista proponiéndose él como un ejemplo positivo de artista *dilettante*:

Qué hay de extraño en un hombre a quien las veinticuatro horas del día y de la noche no le alcanzan para sentir la vida, porque querría sentirlo y saberlo todo, y que, situado en el centro de la civilización europea, sueña con un París más grande, más hermoso, más rico, más perverso, más sabio, más sensual y más místico (Silva, 342).

⁹ Por los datos recopilados hasta el momento, parece ser que Silva se inspiró en las versiones operáticas de *Faust* de Charles Gounod y de *Mephisto* de Arrigo Boito para construir De sobremesa. Sin embargo, según Mataix, Silva también tuvo acceso a las ilustraciones que el famoso dibujante romántico alemán, Peter von Cornelius, desarrolló para la presentación de la ópera de Arrigo Boito ya mencionada.

Este mismo anhelo por experimentar la totalidad de la experiencia se repite en la Escena IV de la primera parte de Fausto, cuando el anciano protagonista, luego de sellar el pacto de sangre, le dice a Mefistófeles: “Lancémonos a la embriaguez del tiempo en el rodar de la contingencia. Allá dolor y placer, éxito o fracaso, alternen entre sí como puedan; sólo incansable confirmase el hombre” (Goethe, 49).

Para Berman, el verdadero significado de la relación de Fausto con el diablo está en el hecho de que el hombre, universalmente hablando, sólo puede desarrollarse sacando a la luz sus “potencias infernales” (32). Es decir, sus demonios. Desde esta perspectiva se espera que el crecimiento humano incluya una dosis de autodestrucción y una pincelada de desgracia en medio de la ilusión. Fausto y Fernández son los ejemplos emblemáticos de esta tragedia: si bien son personalidades heroicas que luchan por construir un mundo mejor (aunque tengan que transgredir o asesinar), sucumben con facilidad a su propias pulsiones tanáticas o “diabólicas”. Esto es posible, nos dice Terry Eagleton, porque “el mal es una clase de crueldad que pretende aliviar una aterradora ausencia interior” (105). En la misma línea, Enrique Bruce afirma que “podemos definir la melancolía de fin de siglo XIX como la búsqueda de sensaciones para suplir la ausencia de emociones” (8). Ambos autores dan cuenta de la relación estrecha que existe entre melancolía y la tendencia a envolvernos en situaciones donde triunfa el mal. Tanto Fausto como Fernández parten de una búsqueda de trascendencia. Fausto no quiere seguir siendo médico como su padre porque se da cuenta que practicando la medicina se mata a más gente de la que se cura. Fernández ya no quiere escribir poesía porque se niega a repetir los mismos moldes heredados de sus antepasados. Fausto está rodeado de libros pero ya no encuentra en ellos el

sentido de su vida; Fernández ya no quiere ser llamado “poeta” porque esa palabra se ha profanado tanto que ya no lo representa a él. Ambos personajes expresan sus desacuerdos con la tradición cultural contractual, transgrediéndola. Demostraremos cómo esta transgresión no sólo estará al servicio de un goce erótico individualista, como parece ser al principio, sino que también será un recurso (a veces apresurado) para llevar a la práctica el anhelo de “civilizar” y “educar” a la especie humana.

Es interesante señalar que el “viaje” que tanto Fausto y Fernández emprenden (ya sea para recobrar la juventud en un caso o para degustar los sabores del desenfreno en el otro) se inaugura en el encuentro erótico y perverso con una mujer. En el caso de José Fernández, su carrera como amante promiscuo se inicia luego de haber quedado impactado por la belleza de la prostituta de lujo, Lelia Orloff. Este primer deslumbramiento da paso a un impulso asesino cuando la encuentra teniendo sexo con otra mujer:

Al hacer saltar la puerta de la alcoba, que se deshizo al primer empujón brutal y cedió rompiéndose, un doble grito de terror me sonó en los oídos y antes de que ninguna de las dos pudiera desenlazarse, había alzado con un impulso de loco duplicado por la ira el grupo infame, lo había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que está al pie del lecho, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los tacones de las botas, como quien aplasta una culebra... No sé cómo saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo

enterré dos veces en la carne blanda. Sentí la mano empapada en sangre tibia, envainé el arma. (Silva, 360)

Si bien el personaje enfurecido de celos se lanza sobre la pareja de lesbianas para matarlas es significativo que en vez de sacar un arma, lo que tiene en la mano es una pequeña “cuchilla” que más parece un objeto hermoso de colección, *una joya*, que un verdadero puñal.

Arrepentido, Fernández huye a las montañas de los Alpes suizos con el deseo de purgar su violencia. Este arrepentimiento, expresión de una ambivalencia profunda con el mundo, también la encontraremos en el joven Fausto: “Dos almas, ¡hay!, anidan en mi pecho, y la una pugna por separarse de la otra” (Goethe, 35).

Cuando Fausto y Mefistófeles firman el pacto que llevaría al primero a recorrer el mundo a cambio de que el Diablo le garantice una vida emocionalmente intensa, aparece Margarita. Transformado en un caballero seductor, Fausto le exigirá a Mefistófeles que le provea de hermosas joyas para capturar a su “presa”. Cual un experimentado Don Juan, logrará hacerla suya a través de maniobras claramente sádicas. Sin embargo, luego de haber conocido el verdadero amor, Fausto inesperadamente se sumerge en las espesura de los bosques y se lamenta por haber corrompido el alma virginal de Margarita: “¿he de minarla a ella y su paz?, ¿habrías tu, ¡oh infierno!, de recibir esa víctima? ¡Ayúdame, oh demonio, a abreviar el tiempo de la angustia! ¡que lo que haya de ser sea enseguida!” (Goethe, 97).

En De sobremesa, encontramos una mención a esta Margarita de Goethe. Cuando Fernández repasa el diario de María Bashkirtseff en el que ella cuenta que está enferma de tisis, él la anima, en su imaginación, a luchar contra el mal

sugiriéndole que se dedique a pintar no los paisajes calmos de Sèvres sino los retratos desgarrados por el sufrimiento. Y es que para Fernández, una de las salidas curativas al sufrimiento es el arte; pero no cualquier arte sino aquél que sea lo suficientemente expresivo como para poder reproducir con fidelidad el agotamiento y el dolor infinitos del alma moderna¹⁰. Fernández apunta en su diario: “Hay que pintar; hay que pintar a Margarita, después del encuentro con Fausto, con el seno agitado y los ojos brillantes y las mejillas encendidas por el fuego de amor que le hacen correr por las venas las palabras del gallardo caballero” (Silva, 334). Es decir, pintar a Margarita con toda “su sencilla inocencia y su pureza inmaculada” (Berman, 43), no es una buena manera de conjurar los demonios de un artista. No sabemos si esta alusión que hace Fernández de Margarita estaba ya en los diarios de Bashkirtseff y Fernández la retoma, recreándola, o si es una referencia exclusiva del protagonista de De sobremesa¹¹. Si bien José Fernández sostendrá encuentros amorosos a lo largo de su travesía europea a diferencia de Fausto que quedará fijado en el fracaso amoroso con Margarita, la llegada de las Helenas significará para ambos un giro de tuerca significativo.

Considero que la presencia del personaje de Helena de Scilly Dancourt en De sobremesa es una clara alusión a Helena de Troya, personaje femenino que Silva toma prestado de la segunda parte de Fausto. Aunque en ambos casos la figura

¹⁰Habría que señalar que, para Max Nordau, los retratos que hacen los artistas “degenerados” no reflejan un mundo enfermo sino que es la psiquis enferma de éstos los que proyectan sobre el mundo su registro mórbido.

¹¹Fátima Nogueira ha constatado que Fernández hace una referencia a Margarita a partir de un fragmento del Diario Intimo de Bashkirtseff en el que ésta describe un cuadro suyo que reproduce la famosa escena donde Fausto y Margarita pasean en el jardín de Marta luego de hacer su juramento de amor.

de Helena es un espíritu, su participación es definitiva en el desarrollo de la trama de los dos textos literarios. En Fausto (Acto Tercero, escena III), Helena es un espíritu que se corporiza pero inmediatamente desaparece de los brazos del protagonista cuando va en busca de su hijo Euforión que acaba de morir.

Por otro lado, en De sobremesa, Helena no tiene una presencia tangible (excepto en el momento en el que la ve por primera y única vez) y solo sabemos de ella por las evocaciones imaginativas de José Fernández.

Ahora bien, ¿por qué Fausto y Fernández, tan ansiosos por seguir las pistas del mal, terminan siendo seducidos por la figura de una mujer que evoca un ideal de bondad y belleza clásicas? ¿Qué representa la presencia fantasmal y virginal de Helena tanto en Fausto como en De sobremesa?

Helena de Scilly Dancourt aparece en el momento en que Fernández se retira a los Alpes suizos temeroso de su propia pulsión violenta contra la prostituta Orloff. El encuentro con Helena en el comedor privado del hotel en el que se hospeda, despierta en Fernández un sentimiento absolutamente nuevo que no había experimentado con las cortesanas parisinas y dice para sí mismo:

Por primera vez en mi vida bajé los ojos ante una mirada de mujer. Me parecía que en los segundos que sostuve la suya, había leído en mí, como en un libro abierto, la orgía de la víspera, la borrachera de opio y, penetrando más lejos, la puñalada a la Orloff, las crápulas de París, todas las debilidades, todas las miserias, todas las vergüenzas de mi vida” (Silva, 391).

Helena, con su pureza y su santidad contrasta con la maldad de Fernández. En el largo monólogo de Fernández cuando descubre a Helena dice: “Soñé con la

princesa Helena del idilio de Tennyson y mentalmente la llamé Helena, como a una amiga de la infancia” (Silva, 395). Para Mataix, Fernández aquí se está refiriendo al poeta inglés Alfred Tennyson (1809-1892) y a su serie titulada Idylls of the King, obra clave del Romanticismo inglés.¹²

Fernández describe a Helena como una hermosa adolescente de quince años, dueña de unos cabellos largos y rizados, de una estilizada delgadez y una piel tan blanca y traslúcida como sobrenatural:

Al bajar los párpados, un poco pesados, la sombra de las pestañas crespas le caía sobre las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa blanca, pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi, y por la curva armoniosa de los labios rosados flotaba una sonrisa supremamente comprensiva” (Silva, 391).

En esta primera impresión que Fernández tiene de Helena no sólo hay una alusión a una belleza femenina idealmente inusual sino mortecina. Helena de Scilly es tan bella como funesta. Estas dualidades propias de la representación de la mujer (tal como se señaló en el primer capítulo) tienen su equivalente también en Helena de Troya de la segunda parte de Fausto.

Una prueba de que las dos Helenas son figuras ambivalentes (que reúnen Bien y Mal; Vida y Muerte) es que en ningún caso se personifican. Helena de Troya (o “mujer mitológica”, como la llama Quiron) es un espíritu sin edad y Helena de Scilly, o mejor aún, su imagen, es contemplada a través de un lienzo realizado por un pintor de la Hermandad Prerrafaelita. Fernández nos da claras pistas para

¹² Queda por investigar la relación hipertextual entre el personaje de Elaine Astolat, protagonista del idilio *Lancelot y Elaine* de Idylls of the King de Alfred Tennyson con el de Helena en Asunción Silva.

afirmar que Helena de Scilly es tan sólo una imagen de adoración pues su retrato lo sumerge en divagaciones literarias: “Quise saber de Helena y he sabido detalles de la vida del Beato Angelico de Fiésole, leído cartas de Rossetti y de Holman Hunt, *canzones* de Guido Cavalcanti y de Guido Guinizelli, versos de William Morris y de Swinburne, visto cuadros de Rossetti y de Sir Edward Burne Jones” (Silva, 437-438).

Fernández sueña con Helena y por ratos la ve como si estuviera levitando a unos centímetros de la alfombra de su habitación y llevando en las manos un ramo de lirios blancos. Confiesa: “Ciertas sílabas resuenan dentro de mí cuando interiormente percibo su imagen: “*Manibus date lilia plenis*”” (Silva, 408). Esta frase latina procede de la Eneida de Virgilio y significa: “Entregad lirios a manos llenas”. Que Silva incluya una frase latina aquí no es casual pues conocía muy bien la literatura clásica y su Helena de Scilly Dancourt es también un homenaje a Helena de Troya de la mitología clásica y, por ende, a la de Fausto.

Sin embargo, la imagen sagrada que Helena de Scilly proyecta en De sobremesa también es motivo de sarcasmo para Fernández quien al verla aparecer levitando sobre la alfombra, recuerda la risa de Mefistófeles:

¿Por qué sin tocar la alfombra?, pregunta el analista que llevo dentro de mí mismo y que percibe y discrimina hasta la sombras de mis ideas, ¿por qué sin tocar la alfombra? Ría al oír esta frase el Mefistófeles que todos llevamos dentro del alma, agite las luengas plumas del rojo birrete, crispera diabólica mueca su irónica fisonomía, iluminada por un reflejo de infierno, y lance al aire su carcajada de burla (Silva, 400-401).

Este desdoblamiento de consciencia de Fernández (“el analista que llevo dentro de mí mismo”) es la escenificación de la relación entre Fausto y Mefistófeles en la obra de Goethe. Silva ha logrado sintetizar en una sola voz los conflictos entre el bien y el mal que Goethe presenta desplazados en Fausto, el diablo y en varias de las criaturas mitológicas que pululan por las páginas de la segunda parte de Fausto. Pues si bien Fernández se apropia de un modelo femenino de belleza y moral clásica depositando en él su salvación, también puede ser irónico y utilizarlo como motivo de transgresión. De hecho, cuando el doctor Rivington le aconseja casarse para erradicar sus males, el enfermo responde: “¡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 ese que me sugerían las frases del especialista” (Silva, 415). Aquí es bastante clara la idealización pero también el desprecio a la unión formal con ella.

En su encuentro con Sir Rivington, Fernández experimenta que la medicina clínica tradicional no es capaz de entender el sufrimiento del alma humana. Fernández sufre de “un mal” que no tiene explicación científica y que lo llevará a consultar a los mejores doctores de Londres y París. Desde el momento en que Helena de Scilly Dancourt se evapora, la novela se convierte en una frustrada peregrinación por los consultorios de los médicos más renombrados de Europa.

Hemos señalado que Fernández empieza su diario con una fuerte crítica al famoso médico húngaro, Max Nordau, que consideraba criminales tanto a los artistas más originales de fin de siglo XIX como a los hombres comunes y corrientes que se entregaban a sus pasiones. Silva, como si hubiera leído “lo

ominoso” de Freud, sostiene la tesis de que todos somos mefistofélicos y reivindica, junto con Goethe y los románticos, la locura como un agente de creación y el sentimiento de terror como una fuente de goce estético.

Al igual que Berman, Nogueira sostiene que la verdadera razón de la presencia de Mefistófeles en la obra de Goethe tiene que ver con “el reconocimiento de que el mal y el bien se entrelazan en el proceso creativo, donde aún el mal puede ser vehículo del progreso” (151). Mefistófeles le enseña a Fausto que no hay trascendencia sin transgresión y que el goce debiera ser infinito para que la vida valga la pena.

Cuando José Fernández le da voz a su demonio interior, no podemos ignorar la fuerte influencia que Mefistófeles ejerce en él. El libertino protagonista afirma que no es suficiente ser un hombre,

que especula con éxito en la Bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los caballos fogosos y violentos, de Leila Orloff, de las pedrerías dignas de un *Rajah* o de una emperatriz, de los mobiliarios en que los tapiceros han agotado su arte, de los vinos de treinta años que infunden vigor nuevo y calientan la sangre... (Silva, 349).

Como buen esteta, a Fernández no le basta con experimentar todo esto pues “...esa vida que a tantos les parecería increíble por su intensidad no sirve sino para excitar mis deseos de vivir. ¡Más!, ¡todo!, grita el Monstruo que llevo por dentro...” (Silva, 349).

Cuando José Fernández deja Suiza y viaja a Londres para consultar con el renombrado doctor Rivington la causa de los malestares, le explica su mal: “debo decirle que en los momentos de sufrimiento se produce en mí un placer superior al

dolor mismo, el de sentir ese dolor, el de conocer las impresiones nuevas que me procura” (Silva, 422-423). Este testimonio “sadomasoquista” (término valorado por el psicoanálisis), es muy similar a las palabras que Fausto pronuncia estando bajo el hechizo de Mefistófeles:

Ya lo oyes no se trata de gozar. Yo me entrego al torbellino, al placer más doloroso, al odio predilecto, al sedante enojo. Mi pecho, curado ya del afán de saber, no ha de cerrarse en adelante a ningún dolor, y en mi ser íntimo quiero gozar lo que de toda la Humanidad es patrimonio, aprehender con mi espíritu así lo más alto como lo más bajo, en mi pecho hacinar sus bienes y sus males, y dilatar así mi propio yo hasta el suyo y al fin, como ella misma, estrellarme también. (Goethe, Acto I, escena IV, 49)

Volviendo al consultorio de Sir Rivington, éste le aconseja al enfermo que delira con gozar la existencia: “abandone usted esos sueños; 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” (Silva, 422). Y añade: “hay en usted por el momento tal embriaguez de vida que me hace recordar la frase de Goethe: “La juventud es una embriaguez de sangre” (Goethe cit. en Silva, 423). Rivington, si bien reconoce estar al tanto de un escritor romántico como Goethe, al mismo tiempo lo utiliza como un referente opuesto a su visión positivista de la medicina. Rivington representa a un sector de la sociedad europea de fines de siglo XIX que no ve con buenos ojos el desorden emocional.

¿No está claro que Silva se inspiró en la dupla Fausto/Mefistófeles para crear a su irreverente protagonista, José Fernández? ¿No pacta Fausto con el Diablo para

entregarse eternamente a los placeres de la juventud?, y, ¿no son los desvaríos representados en De sobremesa un testimonio de la juventud de José Fernández?

En la misma escena del consultorio, Rivington vuelve a mencionar a Goethe:

Esa quimera que se ha formado usted de dominarlo todo, de gozar con los sentidos y siendo al mismo tiempo mundano, artista, sabio, guerrero y conductor de hombres, es el supremo absurdo (...) Me arguirá usted que han existido hombres que lo han realizado casi, que el Vinci poseyó todas las ciencias y las artes de su tiempo y que quizá no hubo región alguna de los conocimientos humanos por donde Goethe no paseara su inteligencia poderosa. 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 (Silva, 423).

Si bien Rivington condena la búsqueda de experiencias totalizadoras en Fernández, por el contrario, exalta la genialidad de Goethe para abarcar en su obra toda la gama posible de vivencias humanas. Asunción Silva coloca a Goethe como un referente importante de su obra al igualarlo con uno de los artistas más completos y versátiles de la historia como lo es Leonardo da Vinci.

En De sobremesa así como en varios de sus poemas¹³, Silva construye un discurso estético que reivindica al artista como un sujeto que puede llegar a ser

¹³ En el poema “El mal del siglo” que pertenece al poemario Gotas amargas (1923) hay una mención a Werther, el joven protagonista de Las penas del joven Werther. Similarmente, este poema reproduce el diálogo entre un paciente y un doctor que no entiende su sufrimiento. El paciente menciona a varios personajes literarios, entre ellos a Werther, que sufren del mismo *spleen* que él. En “Zoospermos”, otro poema que pertenece a Gotas amargas, se menciona otra vez al joven Werther y a Gretchen (Margarita) de Fausto exaltando las cualidades heroicas de ambos personajes.

una figura de igual autoridad que la de un médico o un científico. Debate central que sigue vigente desde el Romanticismo.

Volviendo al papel que cumple Helena en Fausto, ésta aparece no sólo en calidad de espíritu de una antepasada sino como *Madre*¹⁴ (en mayúscula), es decir, como un objeto inalcanzable y prohibido de amor. Prueba de ello es que Mefistófeles se refiere a las Madres como diosas para las que “no existe el espacio y menos aún el tiempo...Hablar de ellas es perplejidad” (Goethe, 201).

Lo interesante es que Helena, la Madre que proyecta terror en Mefistófeles y Fausto, se convertirá en esposa y madre de un hijo con éste, Euforión. ¿Podríamos aventurarnos a decir que el amor entre Fausto y Helena es incestuoso?, o, ¿es que todo hombre que como Fausto se enamora de una mujer no dejará de proyectar nunca sus propias imágenes maternas, de suerte que podemos afirmar que toda amante lleva el sello de la madre?

Cuando Mefistófeles se entera que Fausto le ha prometido al Emperador encontrar a Helena de Troya le dice:

¿Imaginas que a Helena se la puede evocar y atraer aquí tan fácilmente (...). Sobre brujas y espectros de menos cuantía, en duendecillos semejantes a trompos, mando yo sin cortapisas; pero las amantes del diablo, puesto que no merezcan reproche, nadie las podrá tomar por heroínas (...) el mundo pagano no es de mi incumbencia, que tiene infierno propio (Goethe, Escena IV, Acto primero, 201).

¹⁴ Por *Madre* con mayúscula entiendo que Goethe se refiere a un arquetipo y no a una figura materna específica y terrenal. Cansinos Assens, en una nota al pie de página, dice: “Respecto a las madres que Fausto debe visitar, hágase cuenta que no habitan bajo tierra ni en ningún lugar concreto, siendo únicamente símbolos ideales de todas las criaturas, arquetipos, digámoslo así, en el sentido en que los antiguos decían *Terra mater...*” (396).

Helena aparece aquí más diabólicamente perversa que el propio Mefistófeles. Este le adelanta a Fausto que si quiere encontrarla tendrá que sumergirse en el reino donde habitan las *temibles Madres*. Fausto, asustado, exclama: “¡Las madres!... ¡Las Madres!... ¡Qué raro suena eso!” (Goethe, 201).

Mefistófeles le entrega a Fausto una llave que lo guiará hasta los lugares más desconocidos donde habitan las *Madres*. Y le dice: “Tendrás que hundirte en lo más profundo para dar con su dimensión. Tu mismo tienes la culpa de que hayamos menester de ellas” (Goethe, 203). Sostengo que ese lugar profundo al que Mefistófeles alude no está afuera de Fausto sino, paradójicamente, dentro suyo. La búsqueda de la Madre Helena se convierte en una búsqueda de sí mismo también. Más aún, podríamos afirmar que Helena y Mefistófeles representan el mal que está dentro de Fausto y que él tiene que encontrar para continuar con el viaje.

Según Mohammed Nadeem Niazik, Fausto no es ambivalente sino resueltamente violento contra las *Madres*, encarnadas, según él, en Margarita y Helena. A través de un análisis semiótico, el autor concluye que no puede haber nada más violento en el hecho de que Margarita termine siendo una joven madre condenada a muerte y Helena desaparecida en una nube de tinieblas después de la muerte de su hijo Euforión. Mi hipótesis, por el contrario, es que Helena se desvanece necesariamente del mundo de Fausto afirmando así su naturaleza idealizada y romántica. Ella simboliza los lineamientos idealistas románticos de Goethe y Fausto, las pasiones tanáticas del hombre.

En relación con De sobremesa, Villanueva –Collado sostiene que Helena de Scilly es una figura femenina que ejerce un poder destructivo y satánico sobre

Fernández porque lo sumerge en una enfermedad que no tiene diagnóstico ni cura. Aquí, Helena se mantiene como figura fantasmagórica porque si se materializa corre el riesgo de ser otra de las tantas víctimas de la pulsión asesina de Fernández: “Desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas para que las impresiones de una y otra se contrarresten y...” (Silva, 425). Estamos pues frente a un personaje masculino que se debate entre su impulsividad erótica perversa y su cosmovisión platónica del amor. Helena de Scilly Dancourt es una construcción idílica que le permite a Fernández no sólo sobrevivir a su yo cruel sino que condensa el idealismo y la utopía romántica en las que cree de forma paralela.

De aquí se entiende por qué a Fernández le satisfaga más soñar con construir un palacio medieval en las cataratas del Niágara donde él y Helena puedan vivir juntos por el resto de sus vidas que aventurarse al hecho fáctico de casarse con ella y ver que su vida se desmorona en la monotonía cotidiana. Helena, a mi modo de ver, encarna una idea utópica del amor.

Para Girardot, la búsqueda extenuante de Helena es la sublimación de la energía ligada al mal que ahora se dirige hacia una imagen sublime. Como esta imagen sublime no llega a saciar la demanda sensual del esteta Fernández, éste se hunde más en la desesperación y el desencanto. “¿Y qué me importan esas ideas sobre el amor, ni qué me importa nada, si lo que siento dentro de mí es el cansancio y el desprecio por todo, el mortal deajo, el *spleen* horrible, el *tedium vitae* que, como un monstruo interior cuya hambre no alcanzara a saciarse con el universo, comienza a devorarme el alma?” (Silva, 515).

Este malestar lleva a Fernández a consultar con otro médico famoso, el doctor Charvet (personaje que se inspira en Jean Martin Charcot, profesor de Sigmund Freud en La Salpêtrière). Luego de la “loca continencia y de estúpidos sentimentalismos sugeridos por haber visto una muchacha anémica [Helena] estando bajo la influencia del opio!” (Silva, 501), Fernández vuelve a los placeres de la carne y se encuentra con Consuelo, vieja amiga de la infancia, que ahora está casada con un compatriota. Este le pide a Fernández un favor. “Oye, Pepillo, vengo a pedirte un favor que sólo tú puedes hacerme... ¿Conque dejas de ir a *Fausto* por ayudarme? ¿No tienes plan para esta noche?...” (Silva, 520). La alusión irónica a Fausto sugiere la seducción que se avecina.

Ricardo Cano Gaviria nos explica que esta escena de la novela puede tener su origen en un dato biográfico de Asunción Silva. El viaje a Europa que éste emprende en su juventud coincide, según Gaviria, con la histórica representación de Fausto de Gounod en la Opera de París¹⁵. Y si bien la fecha de entrada del diario de Fernández en el que narra esta escena adúltera con Consuelo no coincide del todo con la fecha histórica de la puesta en escena de la ópera Fausto en la ciudad luz, Gaviria afirma que la mención a Fausto en la novela refiere definitivamente al Fausto de Gounod. Como un dato más que corrobora la idea de que Silva estaba muy familiarizado con la temática fáustica, Cano Gaviria añade que es probable que la pieza de Gounod que se presentó en París en 1885 ya

¹⁵ Gaviria explica que la representación de Fausto en París el 1 de Abril de 1885 contó con el debut del barítono Eduard Rezké en el papel de Mefistófeles, Madame Lureau Escalais en el papel de Margarita y M. Sellier en el papel de Fausto (454).

haya sido vista por Silva en una presentación que tuvo lugar en Bogotá en el año 1881¹⁶.

Volviendo a De sobremesa, Consuelo, como su nombre lo indica, sólo consuela o calma momentáneamente el vértigo. Fernández vuelve a sentir la misma angustia que le produce la ausencia de Helena e implora su presencia y la de su abuela muerta, salvadoras de las llamas del infierno en que se ha convertido su vida:

¿Su tumba? ¿Muerta tú? ¿Convertida tú en carne que se pudre y que devorarán los gusanos? ¿Convertida tú en un esqueletito negro que se deshace? No, tú no has muerto; tú está viva y vivirás siempre, Helena, para realizar el místico delirio de las abuelas agonizantes, arrojando en el alma de los poetas ateos, entenebrecida por las orgías de la carne, el pálido ramo de rosas, y para hacer la señal que salva con los dedos largos de tus manos alabastrinas (Silva, 548).

La última escena del Acto Quinto de Fausto, luego de que el aliento del espíritu de la Zozobra ha cegado a Fausto y éste se desmaya, los ángeles del cielo recogen su parte inmortal y lo llevan a las cumbres donde Margarita¹⁷ lo espera. Mefistófeles se queda perplejo y pronuncia sus últimos lamentos:

Robado me han un grande, un único tesoro; esa alma excelsa que yo tenía en mi poder pignorada, me la han quitado de las manos con la mayor frescura (...) ¿A quién iré ahora a quejarme? ¿Quién me hará justicia en mi legítimo derecho? A tus años te has dejado engañar, y te está bien

¹⁶ No es claro si Asunción Silva presencié en Bogotá la puesta en escena del Fausto original de Gounod (lo que implica que hayan estado de gira) o si lo que vio fue una reproducción de la composición de Gounod.

¹⁷ Según Cansinos Assens, el personaje de Margarita que aparece aquí no es la de carne y hueso que aparece en la primera parte del Fausto sino, su “entelequia, es decir, su infinito amor, íntimamente unido a Fausto” (406).

merecido, que todo, todo lo haces horriblemente mal. Me porté pésimamente, hice un gran derroche inútil. Vulgares placeres, amoríos absurdos, han dado al traste con toda la empeñada astucia diabólica. Y si el experto y cauto ha podido incurrir en tales locuras infantiles, no es, en verdad, poca la locura que a su final se apodera de él (Goethe, 370-371).

Fuera de la órbita de los poderes maléficos de Mefistófeles y con la ayuda de “lo eterno femenino” (Goethe, 382), encarnado en Margarita y en las figuras endiosadas que lo reciben en las puertas del cielo, Fausto lograría la ilusoria salvación.¹⁸ Por el contrario, a pesar de que Fernández invoca a Helena para pedirle que lo salve, ella no aparece. “¿Dónde estás? Surge, aparécete. Eres la última creencia y la última esperanza. Si te encuentro será mi vida algo como una ascensión gloriosa hacia la luz infinita” (Silva, 543). Sin embargo, la desesperación y la desesperanza se apoderan del personaje: “Voy a pedirles a vulgares ocupaciones mercantiles y al empleo incesante de mi actividad material lo que no me darían ni el amor ni el arte: el secreto para soportar la vida...” (545).

Concluyendo, tanto en Fausto como en De sobremesa, la presencia del personaje femenino protagónico de Helena no sólo es receptor de las pulsiones tanáticas y destructivas de Fausto y Fernández, respectivamente, sino que simboliza o encarna el espíritu idealista y romántico que los caracteriza.

Saliendo de la temática *femenina* y entrando al dominio de lo *político*, unas páginas atrás habíamos señalado la paradoja que determina al escritor modernista

¹⁸ “La perfección, ni aún en el más allá puede lograrse en el sentir de Goethe, pues es patrimonio exclusivo de Dios; hacia éste, empero, nos guía lo eterno femenino, es decir, lo verdaderamente femenino, el principio femenino (del amor y la gracia) en su más cumplida integridad” (Cansinos Assens,406).

y que su protagonista refleja. Si bien Fernández quiere reivindicar la reputación del artista oponiéndose a los valores materialistas inherentes al capitalismo y al positivismo, él también se beneficia de la vida burguesa en su frenética búsqueda de experiencias sórdidas, mundanas e intensas. Fernández es un joven aristócrata colombiano que se muda al continente europeo y vive rodeado de un lujo tan exquisito como exótico; tiene criados a su disposición; cuenta con una herencia millonaria que en algún momento intenta cobrar; se desplaza por los lugares más lujosos de París conquistando a hermosas jóvenes con finos collares, flores de invernadero e invitaciones a la Ópera. Para Gutiérrez Girardot, Fernández, a diferencia de otros personajes de la tradición modernista, no practica un oficio sino que sólo se dedica a disfrutar de los placeres que el ocio y el arte le proporcionan. De sobremesa es una forma de protesta contra la cultura capitalista latinoamericana desde los escenarios aristocráticos, algo artificiales, que la cuestionan.

Según Terry Eagleton, esta paradoja no es ninguna novedad: “Lo que distingue al capitalismo de otros modos de vida históricos es su conexión directa con la naturaleza inestable y contradictoria de la especie humana” (37). Para el autor, la mayor libertad de elección que otorga el capitalismo se encuentra estrechamente relacionada con las acciones más destructivas de las que el hombre es capaz de ejercer. “Ningún otro sistema histórico revela tan descarnadamente la facilidad con la que unos poderes humanos benéficos en potencia acaban pervirtiéndose en aras de unos fines funestos” (Eagleton, 38). Esto lo apreciamos en el primer acto de la segunda parte de Fausto cuando el emperador y sus ministros se quejan de que el pueblo se ha aprovechado de las riquezas que el Estado ha repartido pues

lo único que ha logrado con ello es una sociedad ambiciosa y egoísta. Uno de los ministros dice: “Quién quiere hoy ayudar al vecino? Sólo por sí mismo mira cada cual. Desquiciadas están las puertas del otro, y todos arañan, y arrebatan y limpian, de suerte que quedan nuestras arcas vacías” (Goethe, 150). Goethe parece referirse a que cuanto más bienes acumulamos, más difícil es la convivencia con el otro.

Esta pulsión cruel que el capitalismo y el progreso desatan silenciosamente cuando lo lógico sería que proporcionen cierto bienestar, la comprobamos otra vez en Fausto y en De sobremesa a través de los fabulosos planes que sus protagonistas inventan para “cambiar el mundo”. En palabras de Berman, Fausto (y a mi parecer Fernández también),

conecta sus impulsos personales con las fuerzas económicas, sociales y políticas que mueven el mundo; aprende a construir y a destruir (...) lucha por cambiar no sólo su propia vida, sino también la de todos los demás. Ahora encuentra el medio para actuar eficazmente contra el mundo feudal y patriarcal: “construir un entorno social radicalmente nuevo que vaciará de contenido el viejo mundo antiguo o lo destruirá” (53).

José Fernández desea fundar un nuevo Estado pero utilizando los mismos métodos tiranos y crueles que practicaron los antiguos regímenes latinoamericanos: “A empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras sudamericanas por la amistad con el presidente” (Silva, 367).

Si Fausto lleva a cabo su ambicioso plan de construcción de una ciudad moderna en las costas del imperio alemán, Fernández sólo se quedará en el sueño utópico

de civilizar los pueblos colombianos de América. En lo que ambos coinciden es en la necesidad de recurrir a la violencia para llevar a cabo sus proyectos de desarrollo. Fernández, por ejemplo, se imagina dando un golpe de estado:

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, espada en mano, y fundar una tiranía, en los primeros años apoyada en un ejército formidable y en la carencia de límites del poder, que se transformará en poco tiempo en una dictadura...” (Silva, 367-368).

Otra de las tantas paradojas ya mencionadas del personaje de Silva es que si por un lado piensa en “civilizar” a los indios americanos, por otro lado, los califica de “infelices”. No pretendo detenerme en esta ambivalencia propiamente decimonónica propia de los sujetos intelectuales y criollos sino en los procedimientos crueles que Fernández imagina para construir un proyecto de nación moderna. José Fernández “prefiere ya el grito de un dictador, de quien sabe que procederá de acuerdo con sus amenazas, a las platónicas promesas de respeto por la ley burladas al día siguiente” (Silva, 374).

En la segunda parte de Fausto, luego de la escena ya mencionada donde Helena desaparece de la vista del protagonista y asciende al cielo en búsqueda del alma muerta de su hijo Euforión, Fausto queda solo contemplando el vasto mar desde la cima de una montaña y a su encuentro llega Mefistófeles quien lo percibe desanimado y le pregunta por sus nuevos planes. Fausto le responde que él sólo puede aspirar a grandezas: “¡Señorío ambiciono yo, bienes!” (Goethe, 323). Es interesante recordar que Goethe escribe Fausto a lo largo de casi toda su vida de tal manera que su elaboración refleja muchos de los cambios importantes en la

historia de Occidente. Según Berman, Fausto empieza a escribirse en una sociedad que todavía está regida por condiciones medievales y termina de redactarse en plena revolución industrial. Esto es crucial para entender la paradoja que habita en Fausto en el momento de planear su obra modernizadora a partir de métodos absolutamente feudales y tiránicos.

Mientras Fausto observa las olas que revientan y se retiran de la orilla, de pronto se le ocurre lo que él llama la tarea más productiva de su vida: “domeñar el influjo del mar que va y viene sin nada haber logrado” (Goethe, 323). El objetivo de Fausto es transformar el mar en una fuente de riquezas para el Imperio y para eso deberá construir canales y puertos donde puedan llegar y salir barcos llenos de mercancías. Con los años el proyecto se ha hecho realidad y los valles han crecido donde antes había solo mar. Filemón y Baucis, una pareja de ancianos que siempre vivieron en aquellas tierras no son ciegos a la crueldad con la que se ha conseguido tanto progreso. Filemón dice:

Durante el día, en vano los criados alborotan, aporreando con el pico y la pala, dale que le das; allí donde los fuegos fatuos brujuleaban en enjambres durante la noche alzábase un dique al otro día. Víctimas humanas derramaban sangre; resonaba por la noche el dolor del suplicio, corrían mar abajo raudales de fuego, y por la mañana aparecía allí un canal. Un ateo es, que no respetó nuestra cabaña, nuestro huerto; teniéndolo de vecino, fuerza era obedecerle (Goethe, 349).

Por otro lado, si Fernández no tiene el mismo impulso de acción de Fausto, en su imaginación construye un plan civilizador (y sádico) igualmente ambicioso para Colombia. En el desarrollo de sus ingeniosas y hasta delirantes ideas, Fernández

evoca las últimas palabras que, se dice, Goethe pronunció minutos antes de morir: “¡Luz, más luz!”. Esta señal esperanzadora y optimista que Silva reconoce en Goethe al mencionarlo, será para Fernández el lema del pueblo que quiera emprender el camino hacia el progreso.¹⁹

Como dijimos, Fernández no llega a plasmar en la realidad su colosal plan porque prefiere “los pasteles trufados de hígado de ganso, el champaña seco, los tintos tibios, las mujeres ojiverdes, las japonerías y la chifladura literaria” (Silva, 378). Y probablemente tampoco plasma su plan civilizador porque su proyecto más significativo es seguir buscando a Helena para salvarse.

En mi opinión, los actos crueles y hasta criminales que Fausto comete y José Fernández imagina son solo fórmulas para lograr una existencia más auténtica y trascendental que refleje toda la complejidad del alma humana. Ya Berman lo dijo con otras palabras refiriéndose al Fausto de Goethe: “Lo que Goethe quiere decir es que los horrores más profundos del desarrollo fáustico nacen de sus objetivos más honorables y de sus logros más auténticos” (64).

En suma, resulta evidente que tanto Fausto como Fernández son personajes literarios que cuestionan la moral de su tiempo volviéndose ellos mismos sujetos amorales para reivindicar un tipo de sensibilidad estética y social más acorde con los tiempos convulsos de la modernidad. Y para lograrlo se proyectan en grandes utopías del futuro (un leitmotiv de la modernidad).

¹⁹ Según Remedios Mataix, una de las razones por las que Goethe dice en sus últimos minutos de vida “¡Luz, más luz!”, tiene que ver con “el significado profundo de Fausto: la historia del héroe que busca la satisfacción del ideal cayendo primero en el error, para más tarde obtener la salvación final a través de la devoción desinteresada por los demás” (372).

El Mal y el Bien, la Ciencia y el Arte, la Razón y la Locura, lo Ético y lo Amoral ya no son categorías excluyentes sino que forman parte de una misma dialéctica. La crueldad y el sadismo se ponen al servicio de un ideal utópico que está más allá de lo inmediato y lo terrenal y que está representado en las Helenas, en los planes utópicos de civilización y en el “eterno femenino”. El mal sirve como un insumo indispensable que la actividad creadora dispone para lograr su trascendencia. En este sentido, queda por seguir investigando con mayor profundidad si el Modernismo de Asunción Silva tiene mayores correspondencias o bien con el modelo de hombre romántico que propone Goethe, o bien con el modelo de hombre *dandy* del decadentismo francés.



CONCLUSIONES

Luego de haber cotejado las lecturas de Fausto (1830) de J.W. Goethe y De sobremesa (1925) de J.A. Silva, escritas en momentos distantes en el tiempo como son los del Romanticismo y los del Modernismo, concluimos en que ambas coinciden en más de una temática. Como dije en la Introducción, la crítica literaria ha estudiado la influencia de la literatura francesa de fin de siglo XIX en De sobremesa, y mi propuesta se centra más bien en la influencia del Romanticismo alemán de Goethe sobre Asunción Silva.

Una de las características más notables de De sobremesa son las numerosas referencias que hay a autores y obras literarias, musicales, pictóricas y filosóficas que muestran el diálogo intelectual que Silva sostuvo con éstos. Si bien este trabajo cumplió con el objetivo de demostrar la relación intertextual entre De sobremesa y el Fausto, hay otros autores que también son mencionados por Silva y que pertenecieron al Romanticismo europeo como es el caso de Alfred Tennyson, Percy Shelley, Heinrich Heine y Víctor Hugo, entre otros.

El mismo procedimiento de seguimiento de fuentes textuales que apliqué al estudio de la relación intertextual entre Goethe y Silva se puede reproducir con una infinidad de otros autores que Silva menciona a través de su protagonista alter ego y que no sólo fueron escritores en el campo de la literatura sino también en el campo científico. Dadas las referencias a muchos de los grandes psicólogos del siglo XIX que revolucionaron nuestra manera de pensar la psique, pienso que Silva se interesó y estudió las teorías sobre el alma y el comportamiento humano.

Recordemos su reiterada alusión al psiquiatra Max Nordau, al psicólogo Paul Bourget y al neurólogo Jean Martin Charcot. En este sentido, me interesaría estudiar en un futuro el lugar central que tuvo la psicología y el psicoanálisis en la obra de Asunción Silva.

Al contrastar el perfil del protagonista de De sobremesa, José Fernández, con la dupla indisociable que forman Fausto y Mefistófeles, hemos despejado un camino que no ha sido transitado por la crítica literaria latinoamericana. He propuesto que la búsqueda de experiencias desenfundadas, el afán por vivir sensaciones intensamente nuevas y el ir más allá de los límites impuestos por los valores de la sociedad burguesa-cristiana, definen a los personajes de ambas novelas. José Fernández y Fausto comparten el mismo proyecto de vida de alcanzar un sentido auténtico a la existencia. Y no importa si para lograrlo tienen que vender su alma al Diablo o ejercer el mal por el simple placer que produce.

Tanto Silva como Goethe son dos escritores que reivindican los aspectos mórbidos y siniestros de la experiencia humana porque tienen la certeza de que la belleza va más allá de lo místico, lo moral o el Bien (a lo mejor esta es la razón por la que Silva se interesó tanto por estudiar las disciplinas psicológicas que explican la naturaleza del ser humano más allá de cualquier Ética). Goethe y, mucho tiempo después, Silva construyeron personajes que hacen del mal y de la transgresión un estilo de vida legítimo y que proponen una nueva estética que yo he llamado “la estética de la crueldad”. No es el mal por el mal lo que ambos movimientos literarios reivindican. Es el mal que responde a una búsqueda de experiencias totalizadoras y a un plan de crecimiento y desarrollo personal y colectivo.

Recordemos que el Romanticismo nació de la necesidad de incluir en la literatura aspectos de la experiencia que habían sido censurados como son la maldad, el sadismo, el erotismo tanático y lo patológico. Lo siniestro y lo mórbido se convierten en los temas preferidos de los artistas románticos. Asimismo, el ejercicio de la violencia y el sometimiento del otro pueden llegar a ser para los personajes del Romanticismo y el Modernismo experiencias tan sublimes como para otros sería contemplar o leer una obra de arte. Recordemos a Fausto disfrutar de corromper a Margarita y a José Fernández de gozar engañando a varias prostitutas de lujo.

En el primer capítulo, intento definir el mal en el marco del Romanticismo. Para efectos de este trabajo considero el mal como sinónimo de crueldad o sadismo y me he limitado a describirlo en los ámbitos que con mayor potencia se manifiesta en Fausto y De sobremesa: la sexualidad y el ejercicio del poder político.

Como hemos visto en el primer capítulo, según Sigmund Freud tanto la sexualidad como el sadismo son pulsiones innatas en el ser humano y como tales no pueden ser consideradas tabú. Más aun, la sexualidad y el ejercicio del poder son hechos indesligables de la pulsión cruel. Ocuparnos de la sexualidad implicó necesariamente considerar las imágenes que sobre la mujer construyó la literatura del siglo XIX, en especial el Romanticismo. Desde tiempos ancestrales la mujer ha sido una figura enigmática y hasta peligrosa porque significó lo desconocido, lo que no puede entenderse según el patrón del discurso hegemónico de lo masculino. El personaje femenino que construyó el Romanticismo fue víctima de las proyecciones de los miedos del varón hacia su propio mundo interior aún no reconocido en toda su complejidad y, al mismo tiempo, fue un objeto de

admiración e idealización. Ambas tendencias están claramente delineadas en Fausto y De sobremesa.

El otro espacio donde el mal cobra clara fisonomía en las novelas trabajadas aquí es en los dominios del poder político. En este género del mal utilicé la propuesta teórica de Terry Eagleton quien ha asociado el recrudescimiento del potencial destructivo del hombre con el advenimiento de la modernidad. Marshall Berman, otro de los autores trabajados en el marco teórico, ha subrayado que el mal o la capacidad destructiva del hombre es un requisito indispensable de la creatividad. Estas propuestas me sirvieron para entender que el mal que Mefistófeles encarna y que Fausto asume como propio y el sadismo erótico que Fernández practica con libertad están al servicio de una búsqueda de trascendencia y autenticidad.

En el segundo capítulo me sirvo de estas ideas teóricas sobre el mal para el análisis propiamente dicho de la relación intertextual entre los personajes de Fausto y De sobremesa. Si bien José Fernández es un claro sucedáneo de Fausto/Mefistófeles, considero que la presencia de Helena de Scilly Dancourt en De sobremesa es también un homenaje a Helena de Troya de Fausto. Ambas Helenas tienen un significado importante en mi lectura pues representan al objeto femenino como inalcanzable y prohibido. Coincido con algunos estudiosos de De sobremesa que Helena es un personaje fantasmagórico que le permite a Fernández sublimar su ambivalencia en torno a la mujer. Helena de Troya en Fausto, aparece como un espíritu que encarna el arquetipo de las Madres y que hay que necesariamente encontrar para continuar con el viaje hacia la redención. Ella es al mismo tiempo figura materna redentora y figura temible. Al final del capítulo, concluyo que en ambas novelas, las Helenas no sólo son receptoras de

las pulsiones tanáticas y eróticas de Fausto y Fernández sino símbolo del espíritu idealista y romántico que los caracteriza a ambos.

Considero que otro de los aportes de mi tesis es recuperar del olvido la segunda parte de Fausto, poco estudiada por la crítica. Tanto los estudios literarios como las puestas en escena musicales y teatrales han priorizado el amor épico que surgió entre Fausto y Margarita y el destino desgraciado que para ésta significó conocer al primero. Por el contrario, este trabajo pone mayor énfasis en el significado de la figura de Helena de Troya y en el proyecto de expansión territorial y la modernidad que Fausto representa. Retomar estos tópicos permite re-valorar el Fausto ya no sólo como un gran poema de amor sino como un documento de una época y un retrato cabal de la complejidad y ambigüedad inherentes al hombre moderno.

Asimismo, sostengo que De sobremesa es un testimonio fidedigno de la actualidad intelectual decimonónica y del amplio interés humanístico que caracterizó a uno de los mayores representantes del Modernismo en América: José Asunción Silva. A su vez, De sobremesa puede ser leído como un valioso catálogo que condensa las ideas de los pensadores y artistas más influyentes de la historia de la literatura y en ese sentido siempre tendrá plena vigencia. Esta es una novela que aún tiene mucho más por decir e investigar y esta tesis es sólo un primer paso en ese largo camino.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, Dante. “Infierno”. Divina comedia. Ed. Giorgio Petrocchi. Trad. y notas de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2012.
- Arendt, Hannah. Eichmann en Jerusalem. Trad. de Carlos Ribalta. Barcelona: Debolsillo, 2006.
- Asunción Silva, José. Poesía. De Sobremesa. Edición de Remedios Mataix. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2006.
- . Obra Completa. Ed. Crítica Hector H. Orjuela. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Badiou, Alain. La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal. Trad. de Raúl J. Cerdeiras y Álvaro Uribe. México: Herder, 2004.
- Bataille, George. La literatura y el mal. Trad. de José Vila Selma. Madrid: Taurus, 1959.
- Béguin, Alberto. El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Trad. de Mario Monteforte Toledo. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Trad. de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo veintiuno editores, 2010.
- Bruce Marticorena, Enrique. “Una mano blanca, un lirio y ríos de sangre: estética y poética de la crueldad en la narrativa modernista”. **n.p. n.d.** 1-23.
- Beauvoir, Simone de. “Mitos”. El segundo sexo. Trad. de Juan García Puente. Buenos Aires: Debolsillo, 2012. 137- 202.
- Derrida, Jacques. “Lo imposible más allá de una soberana crueldad”. Estados mentales del psicoanálisis. Perspectivas para el tercer milenio. Comp. René Major. Trad. Silvia Kot. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. 167-215.
- Eagleton, Terry. Sobre el mal. Trad. de Albino Santos Mosquera. Barcelona: Ediciones Península, 2010.
- Faust. Guión de Charles Gounod. Orchestra of the Royal Opera House. Dir. Antonio Pappano. Act. Angela Gheorghiu, Roberto Alagna, Bryn Terfel, Simon Keenlyside, Sophie Koch. Emi Classics, 2010.

- Freud, Sigmund. Premio Goethe (1930). Obras completas. Tomo XXI. Trad. de José L. Etcheverry. 24 tomos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 208-212.
- . “El malestar en la cultura” (1929). Obras completas. Tomo XXI. Trad. de José L. Etcheverry. 24 tomos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 59-140.
- . “Una neurosis demoníaca en el siglo XVII” (1923). Obras completas. Tomo XIX. Trad. de José L. Etcheverry. 24 tomos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 69-106.
- . “Más allá del principio del placer” (1920). Obras completas. Tomo XVIII. Trad. de José L. Etcheverry. 24 tomos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 3-62.
- . “Lo ominoso” (1919). Obras completas. Tomo XVII. Trad. de José L. Etcheverry. 24 tomos. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 217- 251.
- . “Tres ensayos para una teoría sexual” (1905). Obras completas. Tomo VII. Trad. de José L. Etcheverry. 24 vols. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001. 111-222.
- Gubar, Susan y Sandra Gilbert. El desván de la loca. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Trad. Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Cátedra, 1998.
- Goethe, Johan Wolfgang. Fausto. Trad. y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, 1988.
- . Las penas del joven Werther. Trad. de José Mor de Fuentes. Madrid: Mestas Ediciones, 2002.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”. José Asunción Silva. Obra Completa. Ed. Crítica Hector H. Orjuela. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 623-636.
- Hugo, Víctor. “Prefacio. El manifiesto Romántico”. Cromwell. Trad., estudio preliminar y notas de Hernan Peirotti. Buenos Aires: Editorial Goncourt, 1979. 7-106.
- Kristeva, Julia. Los poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline. Trad. de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. Buenos Aires: Catálogos, 1988.

- Mataix, Remedios. "Introducción". José Asunción Silva. Poesía. De Sobremesa. Introd. y notas Remedios Mataix. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2006. 11- 164.
- Meyer-Minnerman, Klaus. "Cap. 1. La novela hispanoamericana de *fin de siècle*" y "Cap. 2. *De Sobremesa* de José Asunción Silva". La novela hispanoamericana de fin de siglo. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 19-64 y 65-104.
- Molloy, Sylvia. "Too Wild for Comfort: Desire and ideology in Fin-de-Siecle Spanish America". Social text 31 y 32 (1992): 187-201. (JSTOR).
- Montero, Oscar. "Escritura y perversión en De Sobremesa". Revista Iberoamericana LXIII. 178-179 (1997): 249-261 (JSTOR).
- Nadeem Niazik, Mohammed. "Faust's violence against the Mothers". The German Quarterly 72. 3 (Summer 1999): 221-231 (JSTOR).
- Nogueira, Fátima. "De Sobremesa: Del Fausto a la novela moderna". Revista Alpha 19 (2003): 143-158.
- Nordau, Max Simon. Degeneration. Memphis: General Books, 2010.
- Olivares, Jorge. "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". Hispanic Review 48. 1 (1980): 57-76 (JSTOR).
- Orjuela, H. Héctor. "José Asunción Silva: conflicto y transgresión de un intelectual modernista". José Asunción Silva. Obra Completa. Ed. Crítica Héctor H. Orjuela. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. 422-442.
- Ponce, Ortiz Esteban. La idea del mal en el siglo XIX latinoamericano. Buenos Aires: Corregidor, 2009.
- Selimov, Alexander. "El Romanticismo y la poética de la cultura modernista". Hispanic Review 71.1 (invierno 2003): 107-125 (JSTOR).
- Villanueva-Collado, Alfredo. "La funesta Helena: Intertextualidad y caracterización en De sobremesa, de José Asunción Silva". Explicación de textos literarios 22.1 (1993-1994): 63-71.

