



EL OLVIDO DEL POETA

Encuentros y disonancias entre el campo socio-cultural y la novela *De Sobremesa*

Requisito parcial para optar por el título de

MAESTRÍA EN LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

2017

ANDREA ANGEL BAQUERO

DIRECTOR: JUAN CRISTÓBAL CASTRO KERDEL

Yo, ANDREA ANGEL BAQUERO, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

ANDREA ANGEL BAQUERO

Abril 18 de 2017

TABLA DE CONTENIDO

Introducción _____	5
Realidad política y social _____	10
La historia narrada _____	13
Las vicisitudes del autor y de la obra _____	14
Capítulo I. Letra y poder: entre el proyecto político de José Fernández y la construcción de una identidad nacional _____	19
El proyecto político de José Fernández y la crítica política _____	19
Escepticismo social y desencanto nacional en <i>De Sobremesa</i> _____	20
Antecedentes: del liberalismo a la Regeneración _____	23
El campo político de la Regeneración y la Constitución del 86 _____	26
Modernización vs nostalgia del pasado colonial _____	29
Impases de la modernidad en <i>De Sobremesa</i> _____	34
El orden político y lingüístico: el caso de los gramáticos en el poder _____	36
Las guerras y la construcción de la “comunidad imaginada” _____	39
La sátira política _____	42
Capítulo II. La configuración de la labor literaria: entre el proyecto nacionalista y las tácticas escriturales _____	48
El campo literario y social (dos caras de la misma moneda) _____	48
La labor literaria y su funcionalidad social _____	50
La visión del artista y el ideal literario de José Fernández _____	59
El ideal novelístico y los temas en auge en el campo cultural _____	64
La censura y las polémicas en torno a la prensa _____	67
El ejercicio periodístico de Silva, el uso táctico de los pseudónimos _____	71
De las drogas y el descontrol en <i>De Sobremesa</i> _____	73
¿Bogotá: una ciudad degenerada? _____	76
La novela o el relato nacional en Colombia _____	78

Capítulo III. Diosa, amante, artista y madre: la representación de mujer en el <i>De sobremesa</i> y los imaginarios en torno al género	85
De la mujer, las prácticas sexuales y el matrimonio	86
Las orgías, la promiscuidad y el homosexualismo en <i>De Sobremesa</i>	89
El escándalo del padre Escobar: los imaginarios sexuales de la época	92
El caso de Helena de Scilly Dancourt y la exaltación artística de la musa en <i>De Sobremesa</i>	95
Los antecedentes sociales: Helena Miralla y María de Jesús Frade	98
La crítica del matrimonio de Silva en “El Telegrama”	101
Amor constante más allá de la muerte: la prolongación del sentimiento por encima de lo carnal y el encuentro sacramental	103
Conclusiones	106
Bibliografía	112

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1.....	¡Error! Marcador no definido.	7
Imagen 2.....		68
Imagen 3.....		86
Imagen 4.....		87
Imagen 5.....		96
	¡Error! Marcador no definido.	

A Emilio

Para que la palabra siempre sea nuestro lugar de encuentro

Introducción

Las cosas viejas, tristes, desteñidas,
Sin voz y sin color, saben secretos
De las épocas muertas, de las vidas
Que ya nadie conserva en la memoria,
Y a veces a los hombres, cuando inquietos
Las miran y las palpan, con extrañas
Voces de agonizante dicen, paso,
Casi al oído, alguna rara historia
Que tiene oscuridad de telarañas (Silva, 1996).

El nombre de José Asunción Silva ha hecho eco en la historia colombiana como uno de los mejores poetas que ha dado el país; su vida, tan nombrada como su obra, también ha dado origen a muchas páginas dedicadas sobre todo a su trabajo poético pero muy pocas veces a su prosa (Cáceres, 2012, 30)¹. Tras el suicidio de Silva en 1886, su novela *De Sobremesa* desapareció del cuarto del poeta sin dejar ningún rastro; su existencia se mantuvo en silencio hasta que se publicó por primera vez como texto completo en 1925, cerca de treinta años después de su muerte. La publicación de la obra fue aplazada casi treinta años, y después fue dejada de lado por la crítica que mantuvo la atención más en los posibles aspectos biográficos de la novela que en el hecho de que ésta respondía a una realidad y un contexto particular.²

Por tanto, es posible preguntarse si la desaparición de *De Sobremesa* constituyó una acción deliberada por las situaciones de la realidad que ésta evocaba, o más bien se debió a una serie de eventualidades enfrentadas por la novela tras la muerte de su autor. Este estudio

¹ Autora del texto “Nación y Literatura: Colombia en el siglo XIX” publicado por la Editorial Académica Española.

² Como sugiere Eduardo Jaramillo (1995), lo que se ha escrito sobre la novela de Silva desde el siglo XIX ha estado atravesado por la vida del poeta, en donde tanto la biografía como la crítica de su obra, abunda en anécdotas, influenciadas a su vez por el carácter trágico de su muerte. En consecuencia, Charry Lara (1989) sugiere que cualquier aproximación a la novela requiere primero cuestionar lo que sobre ella se ha dicho.

propone un análisis de los puntos de encuentro y desencuentro entre la obra y los imaginarios y prácticas vigentes en Bogotá. Un análisis sobre este aspecto permitiría, a su vez, entender la importancia de la obra a la luz del contexto mismo en que tuvo lugar su proceso de escritura. Dicho proceso de acercamiento al pasado, no desconoce las dificultades que encierra una investigación enmarcada en el análisis de textos y documentos históricos inconexos, así como las limitaciones inmersas en la mirada lejana a los hechos acontecidos cuyo fin es reconstruir las significaciones que componían el campo social.

Tanto *De Sobremesa* como el posible público al que éste se dirigía estaban determinados por un mismo campo social y político, es decir, por lo que Roger Chartier denominó como el encuentro entre el “mundo del texto y el “mundo del lector” (1992, 51). Por lo cual este trabajo pretende entender los aspectos de la realidad del momento que se relacionan con la obra y los efectos que ésta hubiera podido producir en el público lector bogotano de finales del siglo XIX. La lectura de los hechos históricos acotados parte de los postulados de la historia cultural, según la cual la cultura es una red de significaciones en las que las personas están insertas y su aproximación a los hechos parte de fragmentos dispersos que lo recrean. De igual forma, aunque “ella (la historia cultural) también estudia las expresiones culturales de las élites o sectores letrados, muestra especial aprecio por la cultura desde abajo, desde el margen, desde lo anómalo” (Hering, 2012, 13)³. La novela de Silva podría ser muestra de un intento por representar una realidad anómala⁴, no oficial y dejada al margen por largo tiempo.

Para llevar a cabo la interpretación de la construcción de sentido en diferentes momentos históricos, la historia cultural abarca unas categorías, como son las prácticas, los imaginarios y las representaciones, entendidas como espacios y procesos de producción de sentido a nivel social (Hering, 2012, 27). De acuerdo con Roger Chartier:

³ Este autor ha publicado diferentes estudios sobre la historia de Colombia bajo los postulados de la Historia Cultural, por lo cual escribió junto con otros autores el libro “Historia cultural desde Colombia” del cual hace parte la cita referida.

⁴ El término acotado por este autor hace referencia a todos los acontecimientos que se salían de lo que se consideraba normal en la época.

Las obras no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que le dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas. (Chartier, 1992, XI)

De manera tal, la lectura que se hace en el presente dista de la lectura que pudo hacer el público lector para el momento en que Silva produjo su novela y al cual por efectos prácticos es necesario entender. En ese orden de ideas, el concepto de representación que se utiliza en este texto está basado en el planteamiento de este mismo autor (1996), el cual hace referencia a las formas de enunciar y visualizar la realidad a través de producciones de todo tipo: musicales, literarias, museográficas, pictóricas, entre otras. Una representación es una producción que se presenta ante su espectador a manera de materialidad⁵ al hacer presente un objeto ausente. Por lo tanto, de acuerdo con Chartier una representación es una “Imagen que nos devuelve como idea y como memoria los objetos ausentes, y que nos los pinta tal como son” (Chartier, 1996, 78).

De Sobremesa será entendido como una representación, es decir, como una materialidad literaria que nos devuelve como presencia la realidad de la Bogotá finisecular. En otros términos y como lo sugiere Carolina Cáceres, toda manifestación artística y literaria es una imagen de la realidad que trae consigo una hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo (Cáceres, 2012, 37). Las prácticas por su parte, son las formas del hacer o maneras de actuar que ponen en juego formas de pensar y hacen parte de la constitución del sujeto, mientras que los imaginarios constituyen el universo simbólico de una época y pueden ser múltiples en una sociedad o variar según el grupo social en el cual estén inmersos. Así, prácticas, imaginarios y representaciones, están conectados en lo que compone el campo social (Chartier, 1992).

Si se parte del hecho de que *De Sobremesa* fue una obra que se produjo en una época específica, entonces la novela vista como una representación, devuelve a su lector como presencia y como memoria las prácticas e imaginarios que caracterizaban a la sociedad en

⁵ En el sentido que le da Chartier a la palabra, es decir, en el de objeto.

la cual ésta fue producida. En suma, *De Sobremesa* es una escenificación, o mejor, un medio a través del cual Silva plasmó la realidad y cuyo proceso escritural necesariamente partió de una realidad concreta. Son entonces las prácticas e imaginarios de la época y su relación con la obra, las que atañen a este trabajo y a las que se hará referencia a continuación.

Realidad política y social

A finales de siglo XIX en el país se instauró el proyecto político de la Regeneración, a partir del cual se asumió la concepción de Colombia como una única Nación católica e hispánica (Cáceres, 2012, 4). A través de los años algunos estudios han visto al período de gobierno de Núñez, líder y primer presidente de la Regeneración, como innovador en términos económicos, capaz de pensar seriamente la industrialización del país y unificarla económicamente por medio de la creación del Banco Nacional. Se ha resaltado también su gobierno por el hecho de haber modernizado el transporte. Por otra parte, hay estudios que plantean que dicho periodo instituyó una política excluyente con las mayorías del país las cuales no se sentían acogidas ni identificadas, legitimó los imaginarios de mujer como madre y esposa que defendía la fe católica, y aumentó las diferencias entre los bien instalados y los marginados del progreso, puesto que para entonces se pusieron en funcionamiento los teléfonos, el alumbrado público y el acueducto (Gómez, 2007).

Bogotá, que era la principal ciudad del país y por ende el asiento de los poderes, tenía dos imaginarios distintos respecto al uso y poder de la letra vista como medio de expresión y acceso al conocimiento. Como sugiere Malcom Deas⁶, por un lado estaba sustentada bajo el hecho de que el acceso al poder se encontraba mediado por la ascendencia española o la considerada “pureza de la sangre”, y por la condición de letrado, la cual era una posición privilegiada y exigua en la sociedad bogotana (Deas, 1993, 42). Bajo esta mirada el manejo y conocimiento de la lengua constituía un lugar de exclusión y no una herramienta de

⁶ Autor del texto “Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas” en el que plantea la importancia de la letra y la gramática en Colombia y cómo esta funcionó como un elemento de diferenciación social y acceso al poder.

debate, de manera que cualquiera que pensara por fuera del orden de ésta y sus preceptos podía ser excluido y marginado (Von Der Walde, 1997, 75)⁷. Por otro lado, estaba la lengua como pretexto de reunión, la cual hacía parte de pequeños círculos bogotanos que se reunían en tertulias, fundaban sociedades literarias y cuyos miembros escribían para los diferentes periódicos de la ciudad. Esta otra cara de la moneda hacía parte de una suerte de “vida intelectual privada” que permeaba ciertos ámbitos del quehacer intelectual colombiano, y sobre todo, consiguió dejar por escrito una realidad alterna a la oficial y llevarla al público en distintos medios y formatos que muchas veces se publicaban con el uso de pseudónimos, esto con el fin de no herir susceptibilidades o simplemente de no correr ningún riesgo⁸ (Jaramillo, 1998). *De Sobremesa* podría hacer parte de este grupo de textos que dejaron por escrito una realidad distinta, de la que no quería hablarse, puesto que sus páginas nos presentan una ciudad ajena a los procesos modernizadores, con pobladores que llevaban a cabo prácticas sexuales anómalas y figuras femeninas dignas de admiración artística o exaltación virginal redentora.

Por su parte, la realidad social del momento estaba supeditada a las concepciones que se tenían en torno al cuerpo. Éste, como sugiere Max Hering (2008), se puede entender como una variable histórica sujeta a múltiples significados relacionados con el tiempo y el espacio. Así, desde la colonización, en Colombia se impusieron normas culturales y principios occidentales sobre la sexualidad que además instituyeron formas de vigilancia y control, como fue el caso del matrimonio. Para la época en que vivió Silva, la sociedad

⁷ En el texto “Limpia, brilla y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX” esta autora muestra cómo en el caso de ciertos gramáticos en el poder, el manejo de la lengua se usó como medio de exclusión.

⁸ Un caso interesante de analizar, es la vida y obra de Candelario Obeso, poeta momposino que desde su condición de afro, plasmó en sus poemas la vida y las formas vernáculas de expresión de aquellos que habían sido excluidos dentro del proceso de conformación de la Nación colombiana (afros, indígenas, campesinos y bogas). Su caso es particular, primero porque tuvo acceso al grupo letrado de la capital por su propia condición de letrado y poeta, aun siendo negro. Pero también porque hizo uso de ese codiciado poder de la letra para recuperar las voces de los olvidados, lo anterior, mediado por el rechazo y la burla de un sector que tenía una casi total mayoría blanca y por la poca importancia que ha tenido su obra a lo largo de los años dentro del campo literario aunque lograra publicarse.

bogotana seguía anclada en imaginarios netamente católicos donde la mujer estaba supeditada a las decisiones y estricto control de su esposo y cuyo papel prioritario era el de mantener el hogar y cuidar a los hijos. Asimismo, los imaginarios sexuales estaban constituidos bajo la antinomia de lo “normal” y lo “anómalo” para lo cual el matrimonio se había establecido como el único espacio bajo el cual podía vivirse la sexualidad, pero bajo el principio único de la procreación. En *De Sobremesa*, Silva hizo una serie de alusiones a las prácticas sexuales y al papel de la mujer dentro de la sociedad que bien podrían responder o diferir de las prácticas e imaginarios que se tenían en torno al cuerpo y a la división de géneros para entonces.

Por tanto y como sugiere Santos Molando⁹, la novela de José Asunción correspondía al contexto cultural y político del momento debido a que estaba enmarcada en los hechos sociales, políticos y culturales de fin de siglo, de manera que el aplazamiento en su publicación desvinculó a la obra del sentido y respuesta a la realidad social que la caracterizaba, y la convirtió en una simple curiosidad literaria. Siguiendo a Santos Molano, la publicación de *De Sobremesa* antes de terminar el siglo XIX habría constituido un acontecimiento literario de repercusiones universales, debido a que en su momento la difusión de la novela habría sido escandalosa por las prácticas anómalas que narra e innovadora por el tipo de narración que va más allá del relato de corte nacionalista y presenta una serie de voces y personajes complejos. Asimismo, resaltaba el hecho de que ésta girara en dos centros fundamentales: histórico y sociológico, siendo además la ficción de la misma una forma eficaz de mostrar la realidad (Santos, 2010, V).

Como supone Cáceres, y no deja de ser una hipótesis, solo después de que el régimen de la Regeneración había entrado en decadencia, estaba el público preparado para una obra como *De Sobremesa*. Sin embargo, para la época de la publicación en 1925, el campo social y literario del lector difería del de la novela, a lo que se le sumó la poca difusión en el medio

⁹ Del libro “El corazón del poeta” en el cual Enrique Santos Molano hace un recorrido por la vida política del país y por la vida de Silva, incluyendo sus primeros ascendientes en el territorio colombiano. La escritura del libro le tomó 15 años de investigación y a lo largo de este trabajo será ampliamente referenciado tanto por el libro como por otros trabajos que tiene sobre el poeta.

literario. Esa combinación de situaciones condujeron finalmente al casi olvido de la misma (Cáceres, 2012, 32). En suma, a lo largo de este trabajo se pretende evidenciar los diferentes aspectos políticos y sociales disonantes con respecto a la realidad del momento que permitirían plantear si su desaparición por casi treinta años constituyó una contingencia o si pudo haber sido una acción premeditada. Para esto último, resulta fundamental aclarar que la siguiente es una posible lectura de la desaparición de la única novela escrita por Silva, y en ese orden de ideas es una hipótesis sobre las razones por las cuales ésta no fue publicada después de su muerte. Para entender mejor por qué se considera la posibilidad de la desaparición de la novela debido a su oposición a las prácticas e imaginarios sociales, es importante aclarar cuál es el argumento de la misma.

La historia narrada

Al adentrarse en las páginas de *De Sobremesa*, la narración ubica al lector en la sala de José Fernández, protagonista de la novela. En dicho espacio descrito de manera minuciosa, a manera de preámbulo, el narrador se detiene en la delicadeza y lujo con que ha sido decorado el lugar. En la sala se congregan los amigos de José (Juan Rovira y Óscar Sáenz) quienes emprenden una discusión en la cual exhortan a José Fernández a continuar escribiendo y publicando poemas. La discusión en la que el protagonista no se reconoce a sí mismo como poeta sino como un lector con una sensibilidad particular por las lecturas de grandes escritores que lo llevaron a escribir en el pasado; confluye en una súplica por parte de sus amigos para que éste les lea las páginas de un diario que escribió en Europa.

La lectura de Fernández termina siendo la sobremesa de la reunión, y la narración pasa a la voz del protagonista quien le cuenta al lector, ubicado en la misma sala de los amigos del poeta, la historia de un viaje por Europa en el que Fernández vivió toda clase de excesos. Entre el abuso de drogas, las escenas eróticas que incluso relatan el encuentro sexual de dos mujeres y el absceso de ira con el que el protagonista arremete salvajemente contra una de ellas, avanza el diario, que pareciera mostrar en detalle la decadencia del hombre y el hartazgo de la vida envuelta en la extravagancia.

Después de vivir toda clase de exuberancias propias de la élite europea, Fernández tiene una visión reveladora. En un hotel de Ginebra advierte la presencia de Helena de Scilly Dancourt, una hermosa mujer que se encuentra hospedada en su mismo hotel junto a su padre. Desde su primera visión, que él mismo sugiere casi celestial, no deja de soñar con Helena y de idealizar un futuro compartido; sin embargo, los sueños de Fernández se esfuman cuando a la mañana siguiente se da cuenta que tanto ella como su padre han dejado el hotel sin decir hacia dónde se dirigían. El resto del diario será la búsqueda del protagonista para encontrar a la musa que lo alejó de su vida libertina, a lo que sumará todas las enfermedades nerviosas que lo aquejarán debido a la incesante y fútil búsqueda. La obra en sí misma podría ser más que una muestra de la realidad política, social y cultural de la época, también podría evidenciar un interés por mostrar de manera introspectiva la naturaleza de sus personajes complejos y decadentes que viven a cada paso lo que se denominó como el mal del siglo (Orjuela, 1976, 37)¹⁰. En este sentido, la obra, su autor y el proceso de producción de la misma se encuentran en un mismo punto, debido a que las vicisitudes por las que pasó Silva para su escritura no fueron pocas.

Las vicisitudes del autor y de la obra

Después de la muerte de su padre en 1887, la muerte de su hermana Elvira en 1891 y su quiebra comercial en 1892, Miguel Antonio Caro a través del Ministerio de Relaciones Exteriores ofreció al poeta la secretaría de la legación colombiana en Venezuela, la cual él aceptó con la esperanza de equilibrar sus finanzas (Silva, 1995).¹¹ Silva partió rumbo a Caracas en 1884, se detuvo en Cartagena donde fue recibido con entusiasmo y estuvo incluso con Rafael Núñez con quien se vería por última vez, antes de la muerte del ex presidente unos meses más tarde (Silva, 1995).

¹⁰ En el capítulo “Narración, discurso y tiempo en De Sobremesa” del libro “De Sobremesa lecturas críticas” este autor hace una lectura descriptiva de las estructuras narrativas, discursivas y temporales de la novela de Silva.

¹¹ El ofrecimiento del cargo diplomático, y luego la aceptación del mismo por parte de Silva pueden leerse en el texto “Cuarenta y cinco cartas 1881-1896” publicado por Arango editores.

Al llegar a Caracas, fue reconocido no solo por su increíble amabilidad e inteligencia, sino también por su bagaje y genio literario. Junto a la labor diplomática y los deberes sociales que el poeta desempeñó en Caracas, se consagró también a la escritura de sus *Cuentos Negros* y a la creación de su novela *Amor*, como se lo hizo saber a Rufino José Cuervo en una carta dirigida a él:

Tengo la esperanza de aprovechar los ratos desocupados que me deja la legación para continuar mis pobres trabajos literarios, interrumpidos por el *struggle for life* de los años anteriores. Cuando recuerdo la benevolencia con que oía usted mis versos de muchacho en París, siento un calorcito íntimo que me estimula a concluir varios poemitas empezados que forman parte de un libro con que vengo soñando desde hace cinco años y del cual hay una parte considerable hecha y casi lista. (Silva, 1995)

Para enero de 1895, Silva en medio de una crisis económica que lo aquejaba y en la cual recurrió incluso a Rufino José Cuervo en París en busca de ayuda¹², decidió devolverse a Bogotá. Pese a las invitaciones de sus amigos venezolanos, el poeta partió de Caracas prometiéndole a Herrera Irigoyen que al volver le entregaría su novela terminada para publicarla en el “Cojo Ilustrado”¹³. Sin embargo, nunca volvió a Caracas ni publicó su novela. En su partida embarcó en el vapor *Amérique*, un vapor francés de la Compañía General Transatlántica, después de estar siete días a bordo del mismo, el barco encalló en la madrugada y tras seis días de hundimiento la tripulación fue finalmente rescatada. Con el naufragio Silva perdió las obras que con tanto empeño había escrito en Caracas, incluyendo su novela *Amor* (Santos, 1992).

Los últimos meses de vida de José Asunción transcurrieron en Bogotá después del naufragio, estos meses (enero a mayo) le bastaron para edificar un negocio de baldosines pintados, consiguiendo permisos estatales y socios capitalistas, también aceptó otro cargo diplomático en Guatemala y reconstruyó su novela, pero cambiándole el nombre por *De*

¹² La carta en la cual le hace esta petición al reconocido gramático también puede encontrarse en la compilación de cartas del poeta, antes referida.

¹³ Director de la revista “El Cojo Ilustrado”, una importante revista venezolana, publicada quincenalmente y que se mantuvo desde 1892 hasta 1915.

Sobremesa, la cual deseaba terminar y enviar a Caracas antes de partir para Centro América. La obra terminó de reescribirla a principios de mayo solo unos días antes de su muerte.

Al morir Silva, algunos de los manuscritos encontrados con su cuerpo (entre ellos *De sobremesa* y *Cuentos Negros*) desaparecieron del cuarto del poeta. La primera vez que se supo abiertamente de ellos fue en 1898 cuando Roberto Suárez, pariente del poeta, se refirió al hecho de que Suárez Lacroix había “arreglado” unas prosas de Silva para luego dar una muestra de ellas en la revista “Repertorio colombiano”. En esa ocasión se publicaron las páginas de la novela dedicadas al diario de María Baskirtsheff en donde el texto sufrió varias modificaciones. Hasta 1924, salieron a la luz en distintos diarios del país algunos capítulos de *De sobremesa* que se daban como textos inéditos del poeta, pero sin aclarar que correspondían a su única novela. Finalmente, tras muchos esfuerzos realizados por Roberto Liévano y Gustavo Santos, en 1925 la editorial Cromos aceptó hacer la edición del libro (Santos, 2010, X-XI).

De acuerdo con lo anterior, surgen varias preguntas ¿Cuáles fueron las razones por las que la obra *De sobremesa*, escrita por José Asunción Silva, fue postergada en su publicación por casi 30 años? Así como ¿qué aspectos influyeron en el aplazamiento de su publicación? Si bien su desaparición pudo estar relacionada con la propiedad de los manuscritos de Silva, una vez publicada la obra, como sugiere Charry Lara (1989, 23)¹⁴, no fue mucho lo que la crítica dijo al respecto y la mayoría de textos se limitaron a narrar o a interpretar episodios de la vida del poeta con relación al que se insinuaría como su *alter ego*, José Fernández, protagonista de la novela. Lo planteado por este autor sugiere a su vez el interrogante respecto a por qué la crítica se centró más en la relación o parecido del autor con José Fernández y no a su valor estético.

Para entonces, una de las preocupaciones centrales de la literatura era la construcción de la Nación debido a que el país había afrontado continuas insurrecciones y guerras civiles que

¹⁴ En el libro “José Asunción Silva por Fernando Charry Lara” en el que el autor hace un recorrido por la vida y obra en verso y prosa de Silva.

en su mayoría estaban relacionadas con procesos de legitimación ideológica. En consecuencia, hasta mediados del siglo XX Colombia afrontó el deseo de conformar una identidad nacional y que con las políticas de la Regeneración de Rafael Núñez se rezagó en monopolios internos de carácter latifundista (Cáceres, 2012, 50-51). No obstante, la novela no se detiene en la creación de una identidad nacional que resultaba tan importante para entonces, razón por la cual podría haber sido innovadora y al mismo tiempo inútil para los fines a los cuales estaban destinados los relatos del momento.

Bajo este contexto y a la luz de los anteriores interrogantes, vale la pena evidenciar si en el campo literario, social o cultural de la época podrían encontrarse las principales causantes que llevaron al descuido de la prosa de Silva por parte de la crítica en el país, por lo que resulta ineludible establecer ¿qué puntos de encuentro y desencuentro hay entre la novela *De Sobremesa* y las prácticas e imaginarios sociales, políticos y literarios de finales del siglo XIX en Bogotá?

Para dar respuesta a esta pregunta, el primer capítulo abordará la situación política del país, con los cambios del gobierno liberal al conservador, la consolidación de la Regeneración en 1878 y los aspectos políticos que se discuten en *De Sobremesa* en el marco del proyecto regenerador y epifánico que tiene el protagonista. Posteriormente, en el segundo capítulo se discutirá sobre el campo literario y social en la última mitad del siglo XIX, en el que se recurrirá a importantes revistas literarias de la época como *La Revista Gris* o *La revista Literaria*, con el fin de aclarar cuáles eran las representaciones sociales y literarias en auge, las obras literarias reconocidas como nacionales, así como los autores más reconocidos. Todo lo anterior, contrastado con el formato en el que está escrito *De sobremesa*, así como los temas y el ambiente social que el texto relata.

Finalmente en el tercer capítulo se acotará el tema de los imaginarios de mujer en la época, las prácticas sexuales y el matrimonio, a la luz de ciertos casos particulares que permitan visualizar los imaginarios y las prácticas sociales relacionadas con el sexo y la división de género. Esto para terminar con las múltiples representaciones de mujer en la novela, las cuales permitirán vislumbrar de qué manera estas representaciones iban en contra de las

divisiones de género de la época asociadas también a roles sociales como el de ser madre y esposa para la mujer contra el de la racionalidad y fuerza del hombre.

I

LETRA Y PODER: ENTRE EL PROYECTO POLÍTICO DE JOSÉ FERNÁNDEZ Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

Desde el principio de Colombia el asunto de la libertad como cosa abstracta, y de la libertad como hecho concreto, se debatió entre nosotros; se peleó duro entre los ilusionistas que pretendían que, con estar escrito en la Constitución que éramos libres, en efecto lo éramos, y los analistas que pensaban que la libertad era más, mucho más que una palabra escrita en un papel (...) La burguesía colombiana ha mostrado una tendencia irresistible a la jocosidad sangrienta. En la Nueva Granada, en La Confederación Granadina, en los Estados Unidos de Colombia y en La República de Colombia, las libertades individuales, la seguridad del ciudadano, y por consiguiente la seguridad pública, han sido, de manera periódica y sistemática, consumidas en mares de sangre. (Santos, 1992)

Para dar inicio al propósito de entender cuáles son los encuentros y desencuentros existentes entre la obra de Silva y el campo social y cultural de finales de siglo XIX en Bogotá, a lo largo de este capítulo se pretende mostrar qué relación hay entre la realidad política del momento y el fragmento político que contiene *De Sobremesa*. Para ello, se hará un recorrido por los antecedentes políticos, las luchas partidarias, los discursos y sus actores, así como, se analizarán diferentes posturas teóricas y analíticas de lo político en la novela de Silva.

El proyecto político de José Fernández y la crítica política

Como señala la autora Carolina Cáceres (2012, 6) en su libro “Nación y Literatura: Colombia en el siglo XIX”, *De Sobremesa* no es una novela política. Sin embargo, en su contenido hay toda una significación política de la crisis de la época, por lo cual, cualquier análisis de los puntos de encuentro y desencuentro entre la misma y el campo social que la originó, precisa analizar la novela desde su contexto y en su estrecha relación con éste. A diferencia de lo que a menudo se ha dicho sobre Silva, presentando al poeta como un ciudadano afrancesado y alejado de la realidad de su país, el ser parte de la élite letrada de

Bogotá, le permitió hacer una burla de sus pares por medio de la actividad periodística que ejerció en diversas revistas y periódicos de la época, como en *El Telegrama* o *La Revista Gris*, pero también José Fernández le sirvió para “Hiperbolizar su voz, para que sonara como el proyecto civilizatorio del bipartidismo colombiano” (Martínez, 2013, 511)¹⁵.

En *De sobremesa* el protagonista lee a sus amigos en la sala de su lujosa casa un diario que escribió a lo largo de su estadía en Europa. Las primeras páginas del diario están dedicadas a la exaltación de María Bashkirtseff¹⁶ como el ideal de intelectual, y luego a la desordenada vida que llevaba Fernández en París, que termina con la huida de éste tras atentar contra la amante de una de sus tantas compañeras sexuales. La huida lleva al protagonista hasta los Alpes suizos para hospedarse en una casa campesina alejada de las tentaciones y los vicios. Es precisamente en este espacio en donde se plantea el proyecto de reformar la Nación y modernizarla de acuerdo con el modelo europeo, todo en el marco de un proyecto presidencial que concebía y pretendía llevar a cabo.

Si bien dicho proyecto político ocupa doce páginas de la totalidad de la novela, es tan importante en su contenido y en su relación con la situación política que vivía el país, que podría incluso ser esclarecedor respecto a la pregunta por el aplazamiento de casi treinta años en la publicación de la novela, y en los aspectos que pudieron influir en éste.

Escepticismo social y desencanto nacional en *De Sobremesa*

De acuerdo con lo planteado por Carolina Cáceres Delgadillo, en la novela *De Sobremesa* de Silva subyace una concepción de Nación que es fruto de una posición desencantada y escéptica de la sociedad y la condición humana. Esta primera tesis sobre lo político en la novela, es fundamental para evidenciar el tono con el que Fernández plantea su sueño

¹⁵ La cita pertenece al artículo “El invernáculo móvil de José Fernández: naturaleza, tecnología y degeneración en la prosa de José Asunción Silva” escrito por este autor y al cual se hará referencia más adelante.

¹⁶ Escritora y artista ucraniana, reconocida tras la publicación de un diario íntimo que escribió justo antes de su muerte. Se configuró como el ideal del artista finisecular en Europa para el momento en el que Silva se encontraba allá (Ramos, 1940).

político, e incluso los fragmentos de crítica a la política latinoamericana que anteceden al proyecto presidencial del protagonista.

En las primeras páginas del diario en las que se relata la estadía del viajero colombiano en París, éste conoce a su primera amante, a quien él mismo describe como “El ídolo de los últimos seis meses”; dicha mujer de cabello rubio, pálida tez y que portaba las “diáfanas esmeraldas de mi tierra” (Silva, 2010, 54), le sirve como abre bocas a Silva para introducir en el relato la crítica a la política y situación social latinoamericana. El nombre de la mujer es María Legendre, un pseudónimo que se había puesto ella misma para ocultar su verdadera identidad que le recordaba la miseria de sus padres franceses. Esta “deliciosa criatura” se había relacionado cuatro años antes de que Fernández la conociera, con un expresidente suramericano que “arrojado de su tierra por una de esas revoluciones que constituye nuestro *sport* predilecto, llegó a París desbordante de oro y de color local, en busca de seguridad y placeres” (Silva, 2010, 55).

En este fragmento se muestra la situación del continente suramericano, que tras alcanzar la libertad conseguida solo con el uso de las armas y el derramamiento de sangre, empezó a escribir la historia de su propio gobierno empleando el mismo medio guerrerista y violeto que describe Silva como nuestro “*sport* predilecto”. A su vez, de acuerdo con esta autora, fueron las élites latinoamericanas las cómplices del capitalismo mundial, que tras el deseo de la civilización terminaron en la trampa de la subordinación de las potencias mundiales, no sin antes, claro está, haberse disputado una parte de los bienes (Cáceres, 2012, 55). Sin embargo, no era común el encontrar un retrato de esta realidad, aunque no fuera de manera precisa y con nombres propios, lo cual es un primer indicio de la crítica política presente en el texto, que además, conforme avanza el relato se va agudizando en detalles y coincidencias directas respecto al escenario político del momento.

Este fragmento de la novela hace referencia a la violencia sectarista tan en boga por esa época y a la apropiación de las riquezas por parte de unos pocos, motivo por el cual el expresidente suramericano al que se hace referencia, había llegado a Europa huyendo de su

tierra pero con una gran riqueza que le permitiría deleitarse con toda clase de placeres en París:

En América Latina nada enfurece tanto a los políticos politiqueros —que son el opuesto de los políticos estadistas, y en Colombia, por desgracia, el factor dominante, con excepciones notabilísimas— como encontrarse excluidos del festín presupuestal. (Santos, 1996)

Posterior a esta introducción política, es que Fernández alejado de todo tipo de vicios y seducciones terrenales, se hospeda en una humilde casa campesina ubicada en las Alpes suizos, para desde ahí, dar rienda suelta a sus sueños políticos y económicos. Siguiendo la tesis de Cáceres, la propuesta de Nación sugerida por José Fernández responde a una visión escéptica del hombre. Este aspecto se evidencia sobre todo en el símil que establece el protagonista entre Nación- niño balbuceante: “Lento aprendizaje de la civilización por un pueblo niño, que al traducirte en mi cerebro es una imagen plástica y casi grotesca por la reducción, me haces pensar en los gateos del chiquitín que balbucea sílabas informes” (Silva, 2010, 75).

De la cita anterior, subyace, como señala Cáceres, todo un descreimiento por el hombre y su capacidad de transformar la realidad que le atañe, pero además una postura totalmente decepcionada de la Nación y su forma de gobierno. Esto se debe a que para entonces los medios bélicos alejaron la pugna de concepciones sobre cómo gobernar y más bien hicieron predominar la sangre y la fuerza como los medios más eficaces empleados para hacerse escuchar. Colombia que se empezaba a construir como Nación desde la partida de los españoles, era una Nación joven e inexperta. Además, y siguiendo a Cáceres en su comparación de la novela con el panorama político, la novela sugiere a los ciudadanos de entonces como a una generación de hombres perdidos que habían abandonado los valores espirituales y se acogían a la exaltación de los sentidos y los placeres inmediatos, como le había sucedido a Fernández justo antes de su epifanía política y reformadora, por no decir regeneracionista. Por lo tanto, la concepción de Nación presente en *De Sobremesa*, emerge del pesimismo la situación política, social y la vida interior del hombre (Cáceres, 2012, 122).

Hay además otro hecho que sustenta la tesis del descreimiento en el hombre y el desencanto de la Nación. Cuando Fernández idea su proyecto de aspiración política, éste sugiere para sí dos caminos que le permitirán conseguir a su Nación el tan anhelado progreso y la llegada de la razón que no permitió el uso de las armas. El primero, implicaba un estudio juicioso de las provincias y sus necesidades, el conocimiento de las tribus salvajes, la creación de un plan económico y administrativo, y finalmente, la formación de un nuevo partido político que diera lugar a su elección presidencial. No obstante, este camino le resultaba menos viable al protagonista porque, entre otras cosas, era un plan que confiaba más en los hombres y en su conciencia capaz de reconocer en Fernández, la persona idónea para organizar y potenciar mundialmente las riquezas naturales y humanas que habitaban el territorio patrio.

Por el contrario, el segundo camino considerado por Fernández como el más práctico aunque resultara brutal, era el de incitar al pueblo a la guerra, asaltar el poder “espada en mano” y fundar una tiranía que se transformara en dictadura. Éste entonces sería el camino que orientaría al país hacia la modernización y el reconocimiento mundial por el grado de civilización alcanzado. La segunda opción del proyecto civilizatorio sugiere un gran escepticismo respecto a la capacidad de los hombres que habitaban la tierra del protagonista, por lo cual, era necesario valerse de la fuerza para lograr el fin esperado. A continuación se mostrarán los aspectos más relevantes de la realidad política del momento y su relación con el sueño civilizador de Fernández, capaz de cambiar el panorama nacional.

Antecedentes: del liberalismo a la Regeneración

En Colombia, desde la época de la Colonia, la difícil geografía del territorio permitió la organización de grupos culturales diferentes y originó los regionalismos. Sumado al problema geográfico que impedía la accesibilidad y unificación, hicieron parte del problema político del país otros prejuicios que fueron altamente aceptados y promovidos, como eran la desigualdad social, el racismo, el machismo, el imaginario de blancura que

con el mestizismo se impuso a través de un *pathos* de la distancia¹⁷, la discriminación, entre muchos otros. Todos estos aspectos, influyeron en las concepciones de Nación y en la instauración del imaginario social sobre la necesidad de que el país entrara en el proceso de modernización.

Desde la emancipación de los españoles, la disputa política por el poder ha sido la esencia del conflicto colombiano. A lo largo del siglo XIX la pugna se dio principalmente entre dos orientaciones distintas: la del período radical y la de la Regeneración. Luego de la independencia, la intención de consolidación de la Nación estuvo atravesada por la iniciativa de abandonar el camino de las armas y sustituirlo por el pensamiento basado en las ideas liberales, que para entonces se extendía por los países de América y que estaba inspirado en los ideales de la Revolución francesa. No obstante, Colombia vivió dicho período en la ambigüedad de aspirar a lo nuevo pero anclándose en el modelo colonial vigente hasta ese momento. Por lo tanto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, empezaron a consolidarse las posiciones políticas de carácter liberal, y sus opuestas, las conservadoras e hispanistas (Cáceres, 2012, 64).

La postura liberal alcanzó su auge a lo largo del período señalado anteriormente como radical, bajo el cual se llevaron a cabo diversas reformas liberales con las que se conformaron cambios sustanciales en la ordenación del Estado. Algunos de los cambios llevados a cabo durante este período fueron: la abolición de la esclavitud, la instauración del voto universal, la libertad de culto, prensa y opinión, el estímulo al desarrollo científico, la pretensión de laicización del Estado y la sociedad, la libertad de industria y comercio, el divorcio, entre otras. Sin embargo, no se llevó a cabo un cambio social verdadero (Cáceres, 2012, 65).

¹⁷ Fenómeno cultural, según el cual, la discriminación racial adquirió otros tintes debido a la inminente mezcla racial. El imaginario de blancura se extendió entonces a factores como la riqueza, los títulos y el capital cultural, lo cual el autor explica ampliamente en el texto “La hybris del punto cero” (Castro- Gómez, 2005).

El estancamiento en los ideales liberales se dio por múltiples razones, entre ellas figuró la estructura económica colonial que pervivía en el país, anclada además en las dificultades de la modernización que generaron la falta de competitividad en precios y en productos de calidad que permitieran entrar en el competido mercado mundial. De igual forma, las reformas económicas produjeron una guerra civil en 1851, con la cual se dio inicio al conflicto bélico bipartidista, y a la cual seguirían muchas más. Dichas guerras también tuvieron relación con el arraigado espíritu católico del pueblo y con la desafortunada adopción de modelos económicos, educativos, sociales y políticos que desconocían la realidad del país. Todos estos aspectos influyeron, como se dijo anteriormente, en que Silva sugiriera en *De Sobremesa* que las revoluciones llevadas a cabo con el único fin de acaparar el poder a través del uso de la violencia constituían un deporte nacional y un hecho institucionalizado en casi todo el continente, como sugiere el siguiente apartado: “proceder a la americana del sur y tras una guerra en la que sucumban unos cuantos indios infelices, hay que asaltar el poder” (Silva, 2010, 67).

Bajo la crisis que se afrontaba, los conservadores fueron evidenciando la necesidad de instaurar un pensamiento católico totalizante y sistémico, ante el cual intelectuales como Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, elaboraron un pensamiento conservador cuyas bases fueron: la historia, basada en la nostalgia del pasado español, la religión, que aprovechándose de las arraigadas prácticas e imaginarios católicos dentro de la población se usó como símbolo de la unificación del país, y la lengua, agente civilizador capaz de instituir un orden inquebrantable. Éstos tres elementos fundaron las bases del movimiento político conocido como la Regeneración, que se incluyó dentro del panorama nacional como la única salida posible a la crisis, la sectorización política y el regionalismo separatista (Cáceres, 2012, 73).

Por lo tanto, el cambio impulsado por la desilusión ante el periodo liberal e inspirado en las fuertes oposiciones partidarias en el país también aparece en la novela de Silva, que en la segunda alternativa que se plantea Fernández para llegar al poder, piensa primero en incitar la violencia, para lo cual: “Hay que recurrir a los resortes supremos para excitar al pueblo a la guerra, a los medios que nos procura el gobierno con su falso liberalismo para provocar

una poderosa reacción conservadora” (Silva, 2010, 67). En este apartado se señala la existencia de un “falso liberalismo”, dicha aseveración quizás respondía a la falta de aplicabilidad que las propuestas liberales tuvieron debido a la persistencia en los imaginarios conservadores de la población y a la realidad colonial del país. El tono que la narración de *De Sobremesa* adquiere al mencionar este tipo de proceder violento, va más allá de pretender ser un espejo de la situación que atravesaba el país, sino que adquiere un sentido sarcástico que buscaba ridiculizar los métodos por medio de los cuales la Regeneración llegó al poder.

El campo político de la Regeneración y la Constitución del 86

En el conjunto de problemas a los cuales se vio abocada Colombia durante el siglo XIX, el de la organización estatal- nacional ocupa un lugar primordial. La Regeneración fue la propuesta de organización estatal centralizada a cargo del partido nacional, que fue un nuevo agente político creado para tal efecto sobre la unión de un ala independiente del partido liberal y, al inicio, gran parte del partido conservador. La Regeneración acogía tres aspectos fundamentales para abordar la situación nacional en la que se encontraba el país: la unidad estatal nacional centralizada, que pretendía la integración de las regiones reasumiendo incluso los territorios más alejados, este aspecto incluyó la creación de un nuevo aparato estatal y militar, como fue la creación del ejército nacional. El segundo fue la creación del sistema productivo exportador, que se dio a través de la intervención en la moneda, la producción y el comercio, que incluía la creación del Banco Nacional, y el tercer aspecto estaba relacionado con la cohesión social por medio de la integración cultural, que se llevó a cabo al devolverle a la Iglesia y a la religión los privilegios ideológicos, entregándole además la responsabilidad sobre el aparato educativo y el dispositivo civilizador de las “minorías” indígenas, este último aspecto se consolidó con la firma del Concordato¹⁸(Garrido, 1983, 3-4)¹⁹.

¹⁸ La información aquí referenciada hace parte del texto “La Regeneración y la cuestión estatal en Colombia”, a lo largo del texto se detallan los aspectos más importantes de la Regeneración, sus intereses y sus fallas. Por lo cual será continuamente citado a lo largo de este capítulo.

En la búsqueda por el fortalecimiento del ideal regeneracionista que pretendía hacer prevalecer la autoridad sobre la libertad, el partido nacional compuesto en sus inicios por liberales independientes y conservadores, fue el encargado de llevar a cabo el proyecto de creación de una nueva Constitución para lo cual Núñez impartió las bases. El Consejo Nacional Constituyente, compuesto por nueve conservadores y nueve liberales, fue el encargado de llevar a cabo tan importante tarea. Con la formación de dicha comisión se elaboró el proyecto final de la Constitución de 1886, obra en su mayor parte de Miguel Antonio Caro²⁰ (Garrido, 1983, 7).

Para afianzar el centralismo estatal y darle respaldo de fuerza frente a las antiguas soberanías, Núñez como presidente, llegó a la conclusión de que el Estado central necesitaba comenzar a ejercer el “monopolio de la violencia”, según la cual, se resolvían las relaciones de fuerza a través del ejercicio del poder. El carácter presidencialista de la Regeneración, que estaba a su vez reafirmado por la Constitución, se acentuó con las facultades extraordinarias que le fueron otorgadas a Núñez por parte del Congreso en 1888, con la llamada “Ley de caballos”, el presidente fue autorizado para “cortar administrativamente y reprimir las trasgresiones contra el Estado que afectaran el orden público”. A esta medida se le sumó la ley 77, según la cual, se le daba a Núñez los honores de la presidencia vitalicia, la cual lo instituyó como el árbitro absoluto de todos los asuntos fundamentales al gobierno (Garrido, 1983,7).

La integración de las regiones requerida, como anteriormente se planteó, para la unificación nacional, se llevó a cabo por medio de la colonización de baldíos por parte del Estado con el fin de reintegrar dichos territorios a la economía, y con los convenios de misiones que pretendían la “reducción de los salvajes”²¹. Este aspecto fue avalado con la firma del Concordato, que obligaba al Estado a proteger las misiones y celebrar convenios que no

¹⁹ Autora del libro “La Regeneración y la cuestión estatal en Colombia”, trabajo presentado por el Banco de la República para el Centenario de la Constitución de 1886.

²⁰ José María Samper participó también, sin embargo, su proyecto no fue tenido en cuenta por la comisión (Garrido, 1983).

²¹ Como se le denominó a la evangelización de las comunidades indígenas.

requirieran la aprobación del Congreso, así como una indemnización anual conferida al fomento de la evangelización. En ese momento quedó bajo el control de las misiones el 75 % del territorio nacional (Garrido, 1983, 3-4).

En cuanto a los imaginarios de la época, es decir, al universo simbólico de la población, muchos de los imaginarios colectivos y prácticas de entonces respondían a producciones políticas, debido a que para la época de la Regeneración se defendieron a ultranza los valores católicos, la herencia de las buenas costumbres, la moral, la obediencia, el machismo y el respeto a la autoridad en todos los niveles (familia, sociedad, códigos e instituciones). Tanto en la escuela como en el eje central tradicional de la familia se promovía una cultura de tradición hispánica y machista.

Todas estas medidas fueron ejecutadas en primer lugar con la redacción de la Constitución, encargada de legitimar y darle garantías a las acciones emprendidas por el gobierno, y en segundo lugar, con los diversos acuerdos, como el Concordato, y la creación de nuevas instituciones. El gobierno pretendía entonces que todas las políticas puestas en funcionamiento apuntaran a la posibilidad de inserción de lo nacional en el mercado mundial, pero también a la permanencia de dichas políticas en el poder.

Un nuevo orden establecido bajo la esperanza del cambio, es el que sugiere Fernández que le permitirá subir al poder. Para lo cual el protagonista plantea que es necesario aprovechar la libertad de prensa, tal como sucedió bajo el periodo liberal, para denunciar los robos y abusos del gobierno general. Luego, proponía valerse de la influencia del clero perseguido para despertar las masas fanáticas, y finalmente, unir esa mezcla de factores para recurrir a la necesidad de tener un orden de cosas estables que le posibilitaran instaurarse en el poder (Silva, 2010, 67). Fueron estos los mismos ardidés empleados por Núñez para llegar a la presidencia, incluso, el gobierno recurrió al arraigado imaginario católico como estandarte de la unificación de la Nación, con lo cual le devolvió el poder al clero que había sido desterrado del país bajo el gobierno liberal. El paralelismo no es una coincidencia, sino que hacia parte de la intención del autor por retratar la realidad de la época en todos sus matices

y detalles, y aun cuando a los ojos de cualquier lector desatento pudieran parecer exagerados o inconexos.

El milagro de la transformación con que sueño, parece absurdo a primera vista. No lo es, si se medita. Está cansado el país de peroratas demagógicas y falsas libertades escritas en la carta constitucional y violadas todos los días en la práctica y ansía una fórmula política más clara, 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, 2010, 73-74)

Este apartado deja ver, tal como se mostró con las leyes y modificaciones constitucionales del periodo regeneracionista, que no resulta absurdo equiparar el sueño dictatorial de Fernández con el gobierno de Núñez autoproclamado como presidente vitalicio. No obstante, ante las constantes prohibiciones a las que recurrió la Regeneración para mantener el orden y a las cuales se hará referencia más adelante, una novela en la que se subvertía todo el aparato político e ideológico del gobierno de turno resultaba ser una acción absolutamente subversiva y arriesgada puesto que podía conllevar a la censura y al encarcelamiento de su autor por la “publicación ofensiva”. A su vez, podría haber ser visto como un delito contra la sociedad, que para entonces eran los considerados ataques contra la Regeneración, contra sus políticos o contra sus funcionarios (Garrido, 1983, 18).

Modernización vs nostalgia del pasado colonial

Bogotá, en cuyas lógicas pervivía la ciudad colonial²² que no había desaparecido del todo, como tampoco habían desaparecido muchas de sus costumbres, tenía como interés institucional y social su modernización²³, que pese a los múltiples intentos de los gobiernos

²²Se entiende por ciudad colonial aquella que tiene un origen hispanoamericano y que en su estructura se encuentra organizada en torno a una plaza mayor e iglesias ubicadas de forma zonal, fuertemente diferenciada entre los sectores sociales que la habitan. A su vez, con un predominio de los espacios privados (vivienda) sobre los espacios públicos de encuentro y con una gran influencia de lo mágico- religioso en el sistema de valores establecido en los imaginarios y las prácticas de sus habitantes (Mejía- Pavony, 1999, 22).

²³ A este proceso de transformación y ruptura en el sistema social, Mejía- Pavony (1999) lo denomina como el paso de la ciudad colonial a la ciudad burguesa, es decir, un cambio estimulado no necesariamente por un

liberales, no veía resultados tangibles. Muchos de los viajeros que la visitaban, como el escritor Miguel Cané que estuvo en ella en 1882, la describía como una aldea con las calles llenas de basura, anquilosada en toda clase de etiquetas, chismorreos y beaterías, pero sobre todo, con ínfulas de un infundado cosmopolitismo (Jáuregui, 1999, 576-577).

Así, la ciudad en la que vivía Silva estaba acostumbrada a situaciones como que los vapores que traían la correspondencia se vararan y pararan dos o tres semanas, dejando a la capital sin tener noticias del mundo²⁴. Ante esta realidad, el proyecto de la modernización surgía casi como una necesidad imperiosa, por lo tanto, aunque éste era esencial y primordialmente político, se correspondía con un propósito económico. De acuerdo con este propósito, el Estado debía ser un actor económico que debía encarar la crisis con la adecuación del modelo de desarrollo hacia afuera, es decir, pretendiendo impulsar el mercado nacional, soporte del esqueleto jurídico nacional que se planteaba para posicionarlo en el exterior. No obstante, la iniciativa de potenciar el mercado nacional en el ámbito internacional, tenía de por medio el interés de dotar al Estado de capacidad económica para fomentar las comunicaciones y las industrias. Según la hipótesis del gobierno, todo lo anterior haría cambiar los hábitos de la guerra entre la población y sobrevendría la paz y el trabajo en pro de la construcción de una nueva Nación (Garrido, 1983).

Anterior a la elección de Núñez como presidente, cuando éste fue electo como Secretario de Hacienda y pese a que solo duró en el cargo tres meses, dejó implementado un programa económico que fue continuado sin variantes por su sucesor Pablo Arosemeta. Dicho programa produjo excelentes resultados, puesto que se montó la Ferrería de la Pradera que generó un buen número de nuevos empleos, se alentó la industrialización del país, se

proceso de industrialización, como sucedió en Bogotá, sino por la expansión comercial y burocrática que se dio entre 1819 y 1910 (Mejía- Pavony, 1999, 20).

²⁴El complejo lugar de ubicación del centro de mando del país, y por ende, la dificultad en sus comunicaciones y acceso, llevó a plantear el debate de trasladar la capital. Este debate se originó debido a las observaciones realizadas por escritores del siglo XIX, según las cuales, las grandes civilizaciones y las mayores potencias comerciales del mundo, habían florecido junto a mares o valles de los grandes ríos navegables (Mejía- Pavony, 1999, 96).

fomentaron las exportaciones, y como resultado, una ola de optimismo se tomó la ciudad y el país. Este apartado histórico se asimila al fragmento del sueño de José Fernández, tanto por el estudio económico y administrativo que pretendía llevar a cabo y que antecedió su proyecto de transformar la patria: “Luego me instalaré en la capital (...) en dos años de consagración y de incesante estudio habré ideado un plan de finanzas racional, que es la base de todo gobierno y conoceré a fondo la administración en todos sus detalles” (Silva, 2010, 66), como también se asemeja en su afán modernizador que pudiese transformar la selva tropical en una suerte de metrópolis movida por la pujanza de la modernización: “Ferrocarriles grandiosos que recorren los suelos de la patria en todos los sentidos, obras públicas que transforman la vida nacional, ciudadanos felices, la cultura inundando al país como un río que se desborda” (Silva, 2010, 71).

Como lo Sugiere Santos Molano, el cambio efectuado por la Regeneración se corresponde con los proyectos que acariciaba Fernández (Santos, 1996). Así, dos factores económicos le permitieron al gobierno de Núñez el logro de sus propósitos, como fueron la creación del Banco Nacional y el papel moneda de curso forzoso²⁵. No obstante, entre el proyecto del presidente y la consecución de cuanto anhelaba, mucha sangre y tres guerras civiles estuvieron de por medio.

El proyecto regeneracionista trajo consigo una serie de transformaciones que pretendían transformar la aldea en una ciudad moderna²⁶. Para eso se creó el acueducto y se amplió el alcantarillado de la ciudad bajo el gobierno del alcalde Higinio Cualla, se ensacharon las calles, se contrató el servicio de teléfonos, se puso en funcionamiento el ferrocarril al

²⁵ Responde a la pugna mundial dada respecto al sistema monetario que debería regir cada país, si el oro, el papel moneda con respaldo metálico, o ambos. Muchos países impusieron la circulación de billetes que equivalían al oro real y podía ser intercambiado en caso de necesitarlos para las transacciones internacionales. El papel moneda de curso forzoso implantando durante la Regeneración, se inspiró en el modelo de Rusia, y consistía en implantar el billete inconvertible, con éste, se agilizaban todo suerte de operaciones comerciales así como se resolvía el problema de la escasez (Santos, 1996).

²⁶ De acuerdo con Castro- Gómez (2009), el modelo de ciudad que pretendía implantarse en la capital, cambió de ser Atenas, como asiento de filósofos y poetas, a la de Nueva York, que constituía el lugar por excelencia de la circulación y el movimiento.

Magdalena y el Ferrocarril de la sabana, se instaló el tranvía de mulas en 1884 por la empresa *The Bogota Railway Company*, entró en funcionamiento la primera planta eléctrica de la ciudad con el nombre de *The Bogota Electric Light Company* en 1889, y finalmente, se inauguraron el Parque Centenario, el Teatro Municipal y el Teatro Colón (Santos, 1996).

Tal como en *De Sobremesa*, la ciudad se vería transformada gracias a las políticas económicas y la pacificación, por lo cual, se advertiría la conversión de la aldea colonial en una metrópolis llena de confort, grandes edificios y centros culturales: “La capital transformada a golpes de pica y de millones (...) ostentará ante él (José Fernández) en la perspectiva de muchas avenidas y verdeantes plazuelas estatuas de sus grandes hombres, el orgullo de sus palacios de mármol, la grandeza melancólica de los viejos edificios de la época colonial, el esplendor de teatros, circos y deslumbrantes vitrinas de almacenes” (Silva, 2010, 72-73).

Pese a los cambios efectuados en la ciudad, el proyecto modernizador dejó de lado la importancia de la educación. Cuando los liberales llegaron al poder en 1863 la tasa de analfabetismo era muy alta y en las pocas escuelas existentes los niños aprendían únicamente a rezar, memorizar y recitar. Ante este panorama, los radicales se dedicaron en la década de los setenta a establecer un sistema nacional gratuito y obligatorio de educación primaria, debido a que para ellos la educación era el único vehículo capaz de sacar al hombre de su estado de barbarie, por lo cual, para 1872 en el Estado de Cundinamarca se pasó de tener 3.594 escolares a tener en el siguiente año 16.489 (Helg, 1987, 25)²⁷. Debido los avances promovidos por el gobierno en materia educativa, la reacción no se hizo esperar; grupos de la Iglesia, los conservadores y los sectores más tradicionales de la sociedad se opusieron a la idea de una educación enteramente laica. La tensión social llevó a la guerra de 1876 denominada como “La guerra de las escuelas”, la cual interrumpió las actividades educativas, y a su vez, la iniciativa por transformar el sistema por parte de los liberales. Con la administración de Núñez y la Constitución de 1886, se instituyó nuevamente la educación primaria no obligatoria con orientación confesional, abandonando

²⁷ Del texto “La educación en Colombia 1918-1957” en el que la autora hace un recorrido histórico sobre las políticas de Estado en torno a la educación desde finales del siglo XIX y hasta la mitad del siglo XX.

así el objetivo de escolarizar a toda la población nacional y separar los intereses de la Iglesia de los intereses del Estado (Cataño, 1995). En la decadencia de las políticas de la Regeneración al comienzo del siglo XX, se evidenció que el país estaba poco alfabetizado pues para el censo nacional de 1912²⁸ se estableció que la tasa de alfabetización era del 17 % para los 4'130.000 colombianos de más de 8 años (Helg, 1987, 35).

Asimismo, pese a todos los cambios e intentos por modernizar la ciudad en particular y el país en general, algunos sectores conservadores de la población se apegaban al idilio colonial, que les permitiría mantener un sistema oligárquico de raigambre hispánica. Esta nostalgia del pasado se plasmó en los cuadros de costumbres y la literatura romántica terrateniente (Saldarriaga, 1996).²⁹ Por todo lo anterior, la coexistencia de dos discursos diferentes; el de la modernización y el del idilio colonial, generó que, por un lado, se lograra establecer una estructura económica con capacidad de acumulación constante que permitiera llevar a cabo los cambios modernizadores. Pero por otro lado, la transformación cosmopolita se vio coartada por los imaginarios sociales, el analfabetismo y las prácticas cotidianas, en las que pervivía la separación racial, elitista y colonial que legitimaba la tenencia del poder a manos de unos pocos, a los que no les convenían las transformaciones sociales debido a que la locomoción, a la que se aludió, indicó también el final de la hegemonía absoluta de los letrados.

²⁸ Se hace referencia al censo de este año porque no se encontraron datos anteriores, ni que correspondieran a los años de la Regeneración.

²⁹ Este aspecto puede verse con claridad en el siguiente cuadro de costumbres escrito por José María Vergara y Vergara titulado *Las tres tazas*:

En 1813 se convidaba a tomar una taza de chocolate, en taza de plata, y había baile, alegría, elegancia y decoro.

En 1848, se convidaba a tomar una taza de café, en taza de loza, y había bochinche, jovialidad y decoro.

En 1866, se convida a tomar una taza de té, en familia, y hay silencio, equívocos indecentes, bailes de parva, ninguna alegría, y mucho tono. (Carvajal, 1969)

Impases de la modernidad en *De Sobremesa*

La segunda tesis sobre la novela la presenta Darío Henao en su artículo “Los dilemas del espíritu burgués en *De Sobremesa*”. En este texto el autor plantea que la novela de Silva plasma con claridad el estancamiento de la sociedad colombiana en su tránsito a la modernidad debido a los lastres de la herencia colonial. Siguiendo este texto, lo que el autor llama el espíritu burgués no es otra cosa que el deseo de un sector de las élites, de las que hace parte José Fernández, por deshacerse del pasado. De esta forma y como sugiere el artículo, las ficciones a las que ha dado origen la Nación colombiana, entre las cuales figura la novela, no han sido ajenas a los fracasos de la historia (Henao, 1996, 123).

De acuerdo con Santos Molano, Silva plasmó los sueños políticos de su protagonista en la novela, debido a que: “Estos sueños de José Fernández no son otra cosa que la transcripción de la realidad cotidiana, política y económica que se vivió durante la época de la Regeneración” (Santos, 1996). La afirmación de este autor resulta importante teniendo en cuenta que si por un lado la novela planteaba el ideal modernizador, por otro lado, en la cotidianidad finisecular también se vivían una serie de transformaciones modernizadoras. Por lo cual, *De Sobremesa* como representación devuelve al lector la realidad y situación social en la que vivió su autor a finales del siglo XIX en Bogotá.

En consecuencia, el ideal político del protagonista necesariamente tenía como fin el lograr modernizar la Nación, y con la llegada de la modernización, conseguir el posicionamiento de ésta en los mercados mundiales. “Se hará conocer la tierra nueva y desbordante de riqueza en los mercados europeos”, dice Fernández (Silva, 2010, 70). En consonancia, todo el proyecto de Nación y el ansia de progreso en las tierras nacionales, como sugiere Henao, están sustentados en la experiencia del viaje a Europa del protagonista que, vista desde la distancia de la vida premoderna, se muestra como algo fantástico. Este aspecto es primordial debido a que si tenemos a *De Sobremesa* como una representación de los imaginarios y prácticas vigentes en el campo social de la época, muchos de los proyectos políticos de finales de siglo que pretendieron unificar y organizar la Nación, estaban

inspirados también en modelos europeos que no sirvieron de mucho a la diversa y compleja realidad colombiana.

El progreso del proyecto de Fernández tenía sus bases en la extracción de las riquezas naturales de la tierra y también en una locomoción capaz de conectar los lejanos e inexplorados territorios por medio de rieles de acceso que facilitarían el desarrollo del país, gracias a lo cual: “vibrará en los llanos el grito metálico de las locomotoras que cruzan los rieles comunicando las ciudades y los pueblecillos” (Silva, 2010, 71). El proyecto en general, era parte de lo que Henao denomina el movimiento intelectual de las élites contra la vida rural y la visión sacra del mundo, es decir, contra el pasado colonial y la intervención de la Iglesia en asuntos políticos. Los impases de la modernidad debido a las guerras civiles, las disputas políticas y los retrocesos económicos, afloraban no solo de la realidad del país, sino también del discurso de Fernández, según el cual, además, se añoraban a manera de utopía los avances tecnológicos que en remplazo de las lianas que se trepaban por las ceibas colosales, se extendieran las redes aéreas de los hilos del telégrafo y del teléfono (Silva, 2010, 71).

Por lo tanto, todo el sueño reformador del protagonista de la novela estaba anclado en la base del motor del progreso. La rebelión que implicaría una transformación del tipo que sugiere Fernández, fue concebida y solo era posible desde lo que Henao denomina como un “elitismo cultural”, que hace referencia al hecho de que como solo las élites tenían acceso a la educación, y por ende, a un conocimiento más amplio de la cultura tanto nacional como internacional, el cambio solo sería posible viniendo de un miembro de tan selecto sector de la sociedad, como era el caso de José Fernández y de los letrados con los cuales pretendía llevar a cabo su empresa. “Los problemas que a sus padres les parecieron insolubles, se resolvieron casi de por sí al fundar un gobierno estable y darles ocupación a los vagos, al cultivar la tierra y al tender rieles” (Silva, 2010, 76).

Asimismo, es importante aclarar que si bien Silva hacía parte del llamado elitismo cultural que le permitió tener acceso a la cultura, y que por su posición social confluía en los mismos espacios públicos, compartía ideas con los dirigentes del país e incluso tenía cargos

políticos, su visión respecto al momento que afrontaba el país en materia social y política, le resultaba odiosa. Como señala Santos Molano, desde principios de la década de 1890 José Asunción no paraba de criticar a los diversos sectores que le hacían daño a la sociedad (corruptos, decadentes, ineptos, aprovechados, entre otros), por lo que su crítica tuvo diversos frentes como fueron el periodístico y literario, que empezó con las *Gotas Amargas* cuyos poemas circularon entre algunos bogotanos antes de su muerte (1992, 818).

El orden político y lingüístico: el caso de los gramáticos en el poder

Como sugiere Malcolm Deas, un paneo sobre los autores de las gramáticas, diccionarios y guías para escribir que se han publicado en Colombia, evidencia que en su generalidad sus autores fueron personas políticamente destacadas, por lo cual los líderes en el orden del gobierno eran también líderes del buen hablar. Su relación con el ejercicio del poder, como en el caso de los Cuervo, los Marroquín y los Vergara, venía dada por su directa ascendencia española y por su condición de letrados que legitimaba, de facto, su relación con el poder (Deas, 1993, 42).

En el enmarañado y disputado centro de poder del país, donde los más representativos e ilustrados hombres se batían en arduas discusiones o luchas por imponer sus ideales, aparecieron en el panorama político dos hombres; el primero observaba el desarrollo de la historia de su país e iba sacando sus propias conclusiones: Rafael Núñez, era un pensador, analista y poeta que pretendía llevar a cabo una transformación política y económica capaz de reformar la república. Para conseguir el esperado fin, Núñez pasó primero quince años de su vida dedicado al estudio, la observación y la reflexión. El segundo fue Miguel Antonio Caro, hijo de uno de los fundadores del partido Conservador. Sin embargo, Caro no compartía algunas de las ideas de los dirigentes de su partido, lo cual lo llevó a formar, junto con José María Samper, el Partido Nacional, más conocido como el partido de los conservadores nacionalistas. Una vez Núñez regresó al país, después de haber pasado años en Europa pensando el destino de la patria, se le anunció como el hombre que todos estaban esperando. Años después y tras inmiscuirse en la política como Secretario de Hacienda y miembro del Senado, Núñez fue electo como presidente y representante del Partido

Nacional (Santos, 1996). Fue a través de los numerosos escritos sobre el adecuado uso de la lengua que había publicado Caro para entonces, que Núñez se fijó en él y le designó la dirección de la Biblioteca Nacional en un primer momento (Deas, 1993, 43).

Miguel Antonio Caro, miembro importantísimo de su partido y que sería incluso presidente después de Núñez, era aparte de político, filólogo y traductor. Para Caro, el estudio de la lengua estaba orientado a buscar un orden inmutable y leyes permanentes y perdurables que rechazaran de plano cualquier tipo de innovación. Según Erna Von der Walde en el texto “Limpia, brilla y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX”, la autora plantea que los estudios de Caro sobre la lengua estaban directamente relacionados con el orden político que éste pretendía, por lo cual, sus dominios del español y el latín, así como su habilidad retórica, le permitieron convertirse en una figura dominante del campo intelectual y político finisecular (Von Der Walde, 1997, 72).

Como explica esta misma autora, en los debates en los que se inmiscuía Caro era imprescindible manejar bien la lengua y el latín, de lo contrario su correcto uso y conocimiento se usaba como contraargumento para deslegitimar las ideas opositoras. Por consiguiente, los saberes lingüísticos de Caro le dieron toda la autoridad necesaria para imponer sus ideas en materia política. Así, el proyecto de Nación se instauró bajo la lógica de la exclusión, en donde el buen hablar se constituyó como el muro que separaba a los letrados del resto del país y de la población. Los gramáticos y letrados en general, pero Núñez y Caro en particular, legitimaban su derecho a conducir la patria por una única razón: el uso correcto de la letra y la gramática, por lo que era evidente encontrar en sus escritos la justificación de otro “idioma de dominación”. Este hecho, y el amplio interés por el buen hablar se relacionaban con la conexión existente entre la lengua y su pasado español, que era concebido siempre como más moral (Deas, 1993,47).

En los escritos de Caro puede incluso evidenciarse la defensa del buen uso de la palabra, como una forma de evitar la caída en la barbarie, es decir, como un agente civilizador. Por lo tanto, el modelo de Nación que se pretendía formar con las políticas de la Regeneración y con la redacción de la Constitución de 1886, estuvo basado en una lengua que se

encontraba registrada exclusivamente en libros y no correspondía a la lengua hablada por los habitantes del territorio patrio, así como en lecturas que desconocían la geografía nacional y que pretendían implantar un criterio moral y católico ajeno a la diversidad cultural y la cosmovisión de la población plural y heterogénea que lo habitaba:

Los gramáticos, en alianza con los preladados, conforman una ciudad letrada que es una ciudad amurallada a la que se ingresa por vías de la construcción y el régimen gramatical. Una ciudad en donde la letra se utiliza para hablar de la letra, para regularla y normativizarla. Fuera de esta ciudad letrada se ubica el país real. (Von Der Walde, 1997, 79)

En Colombia en donde no solo la población letrada estaba compuesta por poetas y gramáticos, sino que también el poder estaba en manos de ellos, letra y poder se encontraban profundamente interconectados, por lo cual, como sugiere Von Der Walde, el pensamiento de Caro, en contra de todo tipo de innovación, arrojaba incluso sus sombras sobre la poesía de Silva que era innovadora en términos estilísticos³⁰. Deslindar lo literario de lo político era parte del discurso excluyente de los gramáticos, así como acceder a las altas esferas de la poesía era una forma de ingreso al centro de los letrados, en tanto que los consumidores solo podían hacer parte de este grupo. Quien pertenecía entonces a este selecto conjunto relacionado íntimamente con el ejercicio del poder, no podía disentir de los imperativos morales de éste, ni tampoco salirse de los ideales políticos de turno, pues de ser así, toda rebelión implicaba el olvido o la exclusión al campo cultural del momento.

Por consiguiente, la situación respecto a la cual los políticos del momento legitimaban su acceso al poder por su condición de letrados, donde además como en el caso de Núñez, eran escritores o poetas, es lo que también señala *De Sobremesa* cuando Fernández, un poeta

³⁰ Si las críticas de Caro se arrojaron sobre la poesía de Silva; innovadora y modernista, qué habría sido de la novela que se contraponía a la tradición Romántica, como en el caso de *María*, y a la novela defensora del modelo Nacionalista que se concebía como el fin de la novela de la época. *De Sobremesa*, por su parte, rehúye a estas tendencias y recurre a la dimensión analítica e introspectiva, con un carácter de obra sincrético-epocal que desarrolla el tema del artista en busca de un ideal inalcanzable (Orjuela, 1976, 44). Como muchas novelas de fin de siglo en Europa, la novela de Silva no aspira a entretener, sino que es necesariamente dolorosa por lo que el público receptor debía ser semejante al escritor, es decir, pertenecer al mundo de lo perceptivo.

que no se considera como tal, es justamente quien tiene esa suerte de epifanía política capaz de sacar a su país del atraso en el que se encuentra. El paralelo no parece tan obvio hasta que José Fernández sugiere que después de levantar la Nación bajo la figura del progreso, se retirará a escribir: “¡Oh! Que delicia la de escribir, después de instalar un gobierno de fuerza, grande y buen amigo” (Silva, 2010, 68). Vale la pena acotar que cuando Silva se dirigía hacia Venezuela para ejercer su cargo diplomático, tuvo un encuentro en Cartagena con Rafael Núñez quien viejo y cansado se había retirado a escribir en su quinta *El Cabrero* (Santos, 1992, 784). En ese orden de ideas, la inspiración de un escritor que al mismo tiempo fuera presidente le venía a Silva de primera mano, y en el marco del apartado político de la novela, pretendía parodiar al personaje mismo en manos de quien sobrevendría el cambio, es decir, Fernández en la obra y Núñez en la realidad.

Las guerras y la construcción de la “comunidad imaginada”

A partir de las guerras libradas en Colombia para la liberación del yugo español, el orden político del país y las concepciones sobre cómo gobernarlo no asumieron el orden deliberativo que debieran haber tenido, sino que, como en el mismo proceso independentista, se tomaron las armas como argumento y la sangre derramada como estandarte de la victoria. Como explica Álvaro Tirado Mejía, la espada sembró de cruces el suelo colonial, y luego, la inserción de América a la “civilización occidental” quedó marcada por la violencia (Tirado- Mejía, 1976, 13).

A lo largo del siglo XIX, se debatieron en el país diferentes concepciones sobre la manera en que debería construirse el país; dentro del debate, se incluían aspectos como el federalismo o el centralismo, la separación de la Iglesia y el Estado, la enseñanza laica o confesional, entre otras. Todas estas concepciones adquirieron tintes ideológicos, y por ende, divisiones políticas que posteriormente dieron lugar a las múltiples guerras que se extendieron e impusieron como medio para implantar la oposición. Así, las guerras del siglo XIX en Colombia no fueron causadas necesariamente por errores en la planeación del Estado que amparaba a unos gremios y desamparaba a otros, o por la desafortunada adopción de modelos que no se ajustaban a la realidad del país. Estas guerras estaban

relacionadas con el arraigado espíritu católico que prevalecía en el pueblo, así como con las formas culturales y sociales que habían sido heredadas de la colonia y que impedían que el país estuviese preparado para los retos que imponían las nuevas corrientes de pensamiento (Cáceres, 2012, 67).

A su vez, es imprescindible aclarar que si bien las guerras disputadas en el territorio tenían que ver con las diversas concepciones de la población, éstas eran organizadas en mayor medida por caudillos que veían la necesidad de acomodar sus intereses y usaban como medio sus influencias sobre el pueblo, y los regionalismos existentes, para debatirse en luchas fratricidas contra sus opositores. Para ese entonces, la economía del país era tan precaria que los hombres se disputaban entre el trabajo del campo, el artesanado de las ciudades y las contiendas de la guerra, en las que buscaban conseguir mejores condiciones para el trabajo en el que se desempeñaban.

Entre 1830 y 1903 en Colombia, hubo nueve grandes guerras civiles generales, catorce guerras civiles locales, dos guerras internacionales (ambas con Ecuador) y tres golpes de cuartel. El anterior recuento no incluye, las contiendas civiles locales. Estas luchas no eran uniformes en todo el territorio nacional, aparecían con ímpetu en ciertos lugares y languidecían en otros. En lo que respecta a Bogotá, los combates se dieron mayormente con los artesanos, quienes querían resguardar su producción de la competencia extranjera, los comerciantes por su parte, querían lo contrario. Las clases trabajadoras y populares de la ciudad, que aún no existían como tales, sino como gremios de artesanos, libraban sus batallas contra su enemigo: el librecambio, que los tenía arruinados con la apertura económica y la evidente desventaja respecto a los óptimos productos extranjeros (Santos, 1996).

Si bien durante la vigencia de la Constitución de Rionegro, denominada como “anarquía organizada” hubo muchas revueltas provinciales y solo una guerra de tipo nacional. Con la llegada de la Regeneración, que pretendía instaurar la paz y el orden, se llevaron a cabo tres guerras de tipo nacional, así como levantamientos urbanos contra los “ricos”, como sucedió en Bogotá con *El Motín del pan* (Tirado- Mejía, 1976, 13).

Por otra parte, en lo que respecta a la “comunidad imaginada”, constituida para delimitar lo que caracterizaba y unificaba al territorio colombiano³¹ y sus habitantes, ésta había sido edificada bajo los ideales y concepciones de las élites bogotanas que estaban en el poder. Por lo tanto, la lengua tuvo un lugar privilegiado, no porque fuera el símbolo de la unión entre los miembros de la comunidad misma, sino porque era protegida y pensada a manera de nostalgia por el pasado colonial (Deas, 1993,47). En consecuencia, los imaginarios sobre lo que debería ser un ciudadano colombiano giraban en torno a una única lengua civilizatoria: el español, y a un ideal letrado que dejaba por fuera a la mayoría de los ciudadanos.

Como plantea Carlos Jáuregui, la Nación colombiana surgió bajo el fuego, la violencia jurídica y lingüístico- literaria, por lo cual no emergió entonces como resultado de una “comunidad imaginada”, sino como resultado de la fuerza y el encuentro conflictivo de distintos proyectos. En suma, para finales del siglo XIX, entre las guerras civiles, sus correspondientes constituciones que les sirvieron como piso jurídico y “la literatura nacional”, que como sugiere Anderson, daba la idea de una simultaneidad homogénea (Anderson, 1993), se consolidó finalmente una Nación centralista y andina (Jáuregui, 1999, 569).

Como se dijo en un principio, Fernández hace referencia a la violenta situación del país estancada en un gran número de guerras cuando se refiere a que las revoluciones que hacen parte de la cotidianidad de los pueblos latinoamericanos. Por lo tanto y de acuerdo a esa realidad de su pueblo, éste confía en el uso que le puede dar a la ya normalizada violencia de los habitantes del territorio patrio para lograr asentarse en el poder, y entonces sugiere la idea de excitar al pueblo a la guerra, que tras el caos termine en la consagración de su cabeza como mentora de un nuevo orden de las cosas. La idea podría parecer descabellada

³¹ Como sugiere Benedict Anderson, toda “comunidad imaginada” es limitada porque está pensada bajo ciertos márgenes que la delimitan y la separan de otras naciones. Por lo cual, una de ellas aunque contenga a millones de seres humanos, tiene fronteras finitas que la separan y diferencian de otras naciones (Anderson, 1993, 25).

para cualquier lector, sin embargo, Silva estaba ridiculizando los subterfugios a los cuales recurrían los actores políticos del momento para llegar al poder sin importar los medios. En consecuencia, la opción violenta le parece más viable a Fernández en tanto es la más brutal: “pensar que bajo ese régimen sombrío con oscuridades de mazmorra y negruras de inquisición se verifique el milagro de la transformación con que sueño” (Silva, 2010, 73).

La sátira política

La tercera y última tesis sobre el proyecto político de José Fernández, parte de la crítica que se ha hecho sobre el planteamiento del protagonista de “establecer una tiranía, que se apoyara en un ejército formidable, con el fin de establecer una dictadura que permitiera devolver el orden a la Nación” (Silva, 2010, 67). Como señala Felipe Martínez (2012, 91) en su texto “Leer a Silva a contrapelo: De Sobremesa como novela tropical”, la fantasía del protagonista por crear una dictadura, fue calificada como proto-fascista e infantil, satírica, e incluso de subversiva del pensamiento político de la Regeneración. No obstante, y ahí surge la tercera y última tesis respecto al fragmento político de la novela, para este autor la narrativa desplegada en dicho fragmento, es un pastiche que pretende parodiar tanto el pensamiento del liberalismo económico del siglo XIX, como el discurso geográfico, naturalizado por los científicos de las élites decimonónicas colombianas.

En consecuencia, la fantasía civilizatoria de Fernández hace un paneo de los imaginarios espaciales de las élites sobre el trópico, según las cuales las alturas andinas eran el epicentro civilizado de la Nación. Así, la fantasía civilizatoria de Fernández acoge las metáforas espaciales con las cuales las élites se refirieron al trópico bajo la lógica del clima benéfico como lugar del conocimiento, el movimiento civilizatorio desde arriba del mapa etno-climático propuesto por Francisco José de Caldas, la ferocidad de las tierras tropicales y el ansia de domesticar y dominar económicamente el territorio y sus habitantes para su control (Martínez, 2012, 92).

Por tal motivo, para este autor no es gratuito el que Fernández escriba su sueño civilizatorio desde los Alpes suizos, puesto que en la parodia de Silva, civilizar significa europeizar, o

mejor, trasplantar Europa al trópico americano para convertirlo en una nueva Suiza. Hay en este punto, un paralelo que el autor señala como fundamental para entender la sátira. Dicho paralelo se da entre la precisa ubicación en que se da el sueño de Fernández (los Alpes Suizos), que no resulta gratuita, y el hecho de que Núñez en su momento desplegara las narrativas de salvación de la Nación a partir de lo que observaba en Europa. Además, el tono y las referencias del texto estarían inspiradas en el libro de José María Samper “Viajes de un colombiano en Europa”, donde según esta tesis, el trasplante que hace Silva de la voz de Samper para atribuírsela a su personaje, fue la forma que encontró éste para parodiar el discurso afiebrado por el progreso.

Asimismo, Silva en la voz de Fernández se plantea todo un proyecto armado, con el fin de desenmascarar proyectos militares como los de Cuervo Márquez³², cuyas intenciones invasivas eran camufladas como científicas (Martínez, 2012, 92). Para entender a profundidad la magnitud del proyecto de Fernández, es ineludible hacer un paneo del mismo, con el fin de analizarlo a la luz de los planteamientos de este autor. Cuando Fernández empieza a fraguar el plan al que “consagraría su vida”, dicho plan se organiza de la siguiente manera:

1. Multiplicar la fortuna con el negocio de perlas en Panamá.
2. Estudiar el engranaje de la civilización norteamericana y cómo ésta llegó a tener una economía estable de manera acelerada.
3. Volver a la tierra, sobre todo a las provincias para entender sus necesidades y los cultivos adecuados a cada tipo de suelo.
4. Adentrarse en las tribus salvajes, aprovechables por su vigor violento.
5. Llegar a la capital y entrar en la política.
6. Idear un plan de finanzas internacional y conocer la administración en todos sus detalles.

³² Fue un General bogotano nacido en el siglo XIX, desempeñó su actividad política de forma paralela a sus proyectos en botánica, geografía y etnología. Fue parte del proyecto ideológico de la Regeneración y participó en varias de las contiendas políticas, como la de 1885 bajo la dirección de Núñez y en 1894 en las agitaciones que se dieron bajo el mandato de Caro.

7. Recoger los civilizados de todos los partidos para formar un nuevo partido, distante de todo fanatismo político y religioso.

En esta primera parte del proyecto del protagonista hay diferentes apartes críticos que recogen algunos postulados de las élites a lo largo del siglo XIX. Primero, el de la importación de políticas extranjeras para su aplicabilidad en el territorio nacional, como sugiere Martínez que es el caso de Núñez; segundo, el de la intervención regional que, como ya se dijo, hacía parte de la intención estatal por unificar el territorio y reintegrar dichos espacios a la economía. Tercero, el de la noción del indígena como salvaje y las marcadas fronteras entre las razas que se dieron en Colombia a través de la incorporación de un ideal eurocéntrico y racista (Jáuregui, 1999, 573).

Finalmente, se pone en evidencia el hecho de que en los asuntos políticos las amistades y las relaciones sociales eran las que permitían acceder a diferentes posiciones: “luego me instalaré en la capital e intrigaré con todos mis fuerzas y a empujones entraré en la política para lograr un puestecillo cualquiera, de esos que se consiguen en nuestras tierras suramericanas por la amistad con el presidente” (Silva, 2010, 66). Es importante recordar que Silva era absolutamente consciente de esta situación debido a que a él solo le bastó el servirse de sus amistades para conseguir los dos trabajos diplomáticos a los que fue asignado (Venezuela y Guatemala); aunque lo anterior también pudo ser una estrategia del poder, bajo la presidencia de Caro, para deshacerse del poeta que ya había empezado a criticar y cuestionar el medio en el que se encontraba a través de su escritura. Asimismo, Núñez por su parte, recurrió a sus contactos una vez llegado al país, para inmiscuirse en la política e ir ganado adeptos, primero desde la Secretaría de Hacienda, luego como representante a la Cámara, Senador, y por último, Presidente (Santos, 1996).

No obstante, después de plantearse este proyecto Fernández se siente escéptico de conseguir cuanto se propone y sugiere para sí un segundo plan, que, como él mismo indica, es más práctico y brutal:

1. Incitar al pueblo a la guerra.

2. Asaltar el poder espada en mano y fundar una tiranía que se transforme en dictadura, todo enmarcado en la construcción de una nueva Constitución.
3. Dedicarse a escribir.
4. Alcanzar la modernización y superar la crisis económica.
5. Llamar a estadistas de fama europea para que ayuden al gobierno a conformar una economía estable.
6. Construir medios de transporte masivo cuyo costo sea casi mínimo.
7. Instrucción pública atendida con total empeño.

Esta segunda parte de la aspiración política y regeneracionista de Fernández, incluye los medios por los cuales los conservadores se mantuvieron en el poder e incluso llegaron a él valiéndose del fanatismo católico, las diferencias ideológicas y la necesidad de unificar el país y darle orden. A su vez, el proyecto de Fernández rescata los ideales mediante los cuales la Regeneración legitimó sus fines políticos; como fue la creación de una nueva Constitución, la intención de modernizar el país y la atención de la instrucción pública en manos de la Iglesia. En resumen, Martínez sugiere que el *De Sobremesa* es un texto consciente de la especificidad histórica del trópico colombiano, en tanto que recoge, procesa y adopta los discursos desplegados por la imaginación espacial del proyecto civilizatorio, y los subvierte en el marco del proyecto político transformador de su protagonista. Así, el fragmento político de la novela adopta los planteamientos tanto de los liberales radicales derrotados y desterrados del poder a finales del siglo XIX, como la política conservadora en manos de la Regeneración de Núñez, con su discurso de la recuperación del orden y la ruta del progreso (Martínez, 2013, 512).

El *De sobremesa* visto como una representación es toda una significación de la problemática política de la época, de la cual subyace una posición desencantada del hombre y la sociedad debido a la institucionalización de la violencia como medio para llegar al poder e imponer las ideas. Este aspecto hace considerar a Fernández el recurso de la violencia como el camino más viable para ejecutar su epifanía política. Así, el fragmento político de la novela evidencia varios paralelismos con respecto al campo político de la época tales como el declive del gobierno liberal y la llegada al poder de los conservadores,

que se aprovecharon de los imaginarios católicos de la población para postular la religión como símbolo de la unidad nacional. La necesidad de un estado de orden estable como pretexto para implantar un gobierno autoritario capaz de hacer cumplir las normas, y el recurso de apelar al discurso de la importancia de la modernización para implantar cambios económicos capaces de transformar la selva tropical en una metrópolis. A su vez, se encuentran las similitudes entre el lugar de enunciación del proyecto de Fernández y los momentos que lo componen, con la vida de Núñez que también se retiró a Europa a pensar el sistema económico nacional, se valió de sus amistades para hacerse lugar en la política y escaló en ella hasta convertirse en presidente.

Tras el periodo de gobierno de Núñez, lo sucedió en el poder Miguel Antonio Caro, el cual como se dijo era un abierto partidario de la autoridad y un convencido de la Regeneración. Las medidas financieras tomadas durante su gobierno, como los altos precios del café y los impuestos en la guerra del 95 no fueron echadas para atrás, lo cual aumentó el descontento de la población. La muerte de Núñez en 1894 dejó el campo libre para que sus aliados que compartían la idea centralizadora de la Nación, acentuaran su autoritarismo y defendieran la unidad nacional mediante la represión. Los resultados de este periodo político que fue innovador en muchos sentidos, terminó con la Guerra de los Mil Días en 1899 cuando la fracción radical de los liberales entró en guerra sin el apoyo del resto del partido. La guerra civil perturbó profundamente la economía y la agricultura del país, se calcula que murieron unas cien mil personas en un país que contaba con cuatro millones de habitantes. Posteriormente, en 1903 el país sufrió la pérdida de Panamá por el interés geopolítico de Estados Unidos. Estos aspectos pusieron de manifiesto que la Constitución de 1886 no unificó la Nación ni reforzó el poder central (Helg, 1987, 30-32).³³

Teniendo en cuenta las múltiples conexiones entre el poder y la letra, donde la lengua había sido considerada como una herramienta capaz de conformar un orden político y cuyo valor

³³ El proyecto de Núñez con el discurso modernista, centralizado y pacifista, fue retomado por los gobiernos siguientes de Rafael Reyes y Pedro Nel Ospina en lo conocido como la Hegemonía conservadora, que terminó en 1930 cuando el partido Conservador perdió las elecciones contra el candidato liberal Enrique Olaya Herrera (Garrido, 1983, 59).

recaía en el pasado colonial visto con nostalgia, resulta ineludible pensar en lo inconveniente que hubiese resultado el que se publicara una novela como el *De Sobremesa*, la cual hacía referencias directas a los problemas políticos que afrontaba el país de manera satírica y se burlaba de los imaginarios bajo las cuales se pensaba la Nación, como el tipo de gobernante en quien debían recaer las riendas de ésta. Entonces ¿es inconsecuente pensar que la desaparición de la novela se debió a la intervención de algún miembro de la sociedad bogotana y que por ende el aplazamiento en su publicación por treinta años no responde a circunstancias fortuitas por las que ésta atravesó?

II

LA CONFIGURACIÓN DE LA LABOR LITERARIA: ENTRE EL PROYECTO NACIONALISTA Y LAS TÁCTICAS ESCRITURALES

Yo he hecho un libro de sátiras, un libros de burlas... en que he mostrado las vilezas y los errores, las miserias y las debilidades, las faltas y los vicios de los hombres (...) he desnudado las almas y las he exhibido en su fealdad, he mostrado los ridículos ocultos, he abierto las heridas cerradas (...) – ¡Oh profanación! – Murmuró ésta (la musa) ¿y para clavar esas flechas has empleado las formas sagradas, los versos que cantan y que ríen, los aleteos ágiles de las rimas, las músicas fascinadoras del ritmo? ... la vida es grave, el verso es noble, el arte es sagrado (Silva, 1891).

El campo literario y social (dos caras de la misma moneda)

A lo largo del primer capítulo se evidenciaron cuáles eran las conexiones entre la práctica política y sus actores con respecto al proyecto de reformación del país que se propuso José Fernández en el *De Sobremesa*. Lo anterior, enmarcado también en las transformaciones sociales dadas a través de la modernización y el cambio económico que se llevó a cabo durante la Regeneración. En este capítulo se pretende mostrar cómo las representaciones, específicamente las revistas, periódicos y novelas, se nutrían del campo social bogotano del cual hacían parte y de los imaginarios sociales existentes en la época. Este aspecto señala que si bien los subterfugios del poder por mantener el discurso del orden pretendían ser totalizantes, en muchos casos las representaciones resistieron los artificios del poder y dieron muestras de otra realidad. El *De Sobremesa* en particular evoca una realidad social que merece la pena analizarse teniendo en cuenta las prácticas sociales de la Bogotá de final de siglo. Asimismo, José Fernández y las situaciones que se narran en la novela, sugieren un ideal literario y del papel del artista que precisa compararse con respecto a aquellos que se tenían en Bogotá a la luz de las prácticas escriturales. Finalmente, se busca evidenciar las posibles diferencias entre el formato mediante el cual Silva escribió la novela, y el formato de las novelas nacionales y las tipologías escriturales del momento.

Por otra parte, y atendiendo al fin de comprender las conexiones entre el poder y la cultura que pudiesen haber ocasionado la exclusión de la novela del campo literario, este capítulo parte del planteamiento de Michel De Certeau (1999) en el texto “La invención de lo cotidiano” según el cual las prácticas se entienden como las formas del hacer, o modalidades de acción desarrolladas dentro de un campo social. Dichas prácticas tienen diferentes modalidades constituidas a partir de las relaciones de fuerza existentes en un espacio y de la constitución del sujeto. Si se busca comprender las redes de significaciones de la sociedad bogotana en que vivió Silva y su conexión con la obra para establecer qué tan posible fue que la desaparición de la novela no respondiera a un hecho fortuito. Entonces, es preciso entender cómo las prácticas de los ciudadanos de la Bogotá de final de siglo XIX estaban organizadas y funcionaban en su relación con el poder. Para De Certeau, dentro de las modalidades del hacer se encuentran, en primer lugar, las estrategias, que son las formas de acción organizadas por el principio del poder que pretenden imponerse en el ejercicio de las relaciones para la reafirmación de un lugar propio. En palabras de este autor “La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta” (De Certeau, 1999, 49,50). Así, la racionalidad política en este caso, funciona de acuerdo con este modelo. A manera de ejemplo, más adelante se verá cómo las políticas de pacificación de la Regeneración estuvieron acompañadas de estrategias de control tales como la censura y la creación de representaciones nacionales moralizantes (novelas, publicaciones periódicas) capaces de unificar el imaginario de ciudadano ideal y las prácticas permitidas, como sucedió con *María*.

En segundo lugar, se encuentran las tácticas, que son las formas de acción del débil³⁴ y se caracterizan por estar determinadas por la ausencia de poder y por ser acciones controladas que carecen, necesariamente, de un lugar propio: “Llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio (...) Debido a su no lugar, el débil debe sacar provecho a las fuerzas que le resultan ajenas (...)” (De Certeau, 1999, 50). Las tácticas entonces surgen de forma espontánea y como forma de aprovechar la ocasión de quienes las efectúan.

³⁴ Palabra acuñada por este autor, hace referencia al lugar que ocupan los que no tienen acceso al poder, en la lógica de las relaciones establecidas dentro del campo de lo social.

Un ejemplo de éstas son los diferentes artículos y representaciones escriturales que cuestionaban las estrategias implementadas por el gobierno, como pudo haber sido el caso del *De Sobremesa*. Las representaciones en sí mismas hacían parte de prácticas llevadas a cabo por personas apartadas del poder, y la acción era un modo de aprovechar los medios para expresar una idea alejada de los lineamientos de éste. Por lo tanto, se pretende mostrar cómo en el fin de siglo bogotano se pusieron en funcionamiento diferentes tácticas que pretendían salirse de las estrategias del poder para totalizar o circunscribir a los ciudadanos bajo los criterios específicos de la Regeneración.

A continuación, se verán cuáles fueron las tipologías textuales bajo las cuales se empezó a configurar la labor literaria y cómo estas formas escriturales estaban relacionadas con los imaginarios y prácticas avaladas por el poder. Entender este aspecto permitirá vislumbrar de qué manera los temas abordados y la forma escritural del *De Sobremesa* pudieron haber sido disruptivos con respecto al campo cultural de entonces.

La labor literaria y su funcionalidad social

De acuerdo con Benedict Anderson (1993), la novela y el periódico proveyeron los medios técnicos necesarios para la “representación” de la clase de comunidad imaginada que es la Nación, en tanto daban unidad identitaria al mundo imaginado. En otras palabras, los recursos escritos estaban abocados a contribuir en la construcción de la Nación al representar a sus miembros, limitándolos y permitiéndoles pensar que vivían bajo la imagen de esa comunión que implicaba el ser parte de la ésta. De igual forma podría decirse, siguiendo a Cáceres (2012, 3), que muchas de las actividades intelectuales y artísticas del país después de la segunda mitad del siglo XIX, pretendían con premura crear símbolos que identificaran a los habitantes del territorio con una idea de País, lo anterior permeó gran parte de las representaciones culturales de la época.

En consecuencia, a continuación se abordarán dos tipos de producciones escritas diferentes que antecedieron al final de siglo en que vivió y escribió Silva su novela, pero que sirvieron de base para las producciones o representaciones posteriores. En primer lugar, los

periódicos o revistas culturales³⁵ tuvieron su origen en 1836 cuando apareció *La Estrella Nacional*. Éste fue el primer periódico exclusivamente literario que hubo en Bogotá, estaba destinado a difundir el amor por las bellas artes y el conocimiento de los deberes morales. Quienes publicaban sus escritos en este medio, hacían parte de la gente más notable de la ciudad. Con la creación de este periódico literario, en adelante surgieron en Bogotá tres o cuatro semanarios literarios que se publicaban de forma paralela (Laverde- Amaya, 1963).

El periódico, durante una buena parte del siglo XIX, fue la forma más eficaz de divulgar novelas de autores extranjeros o nacionales, siguiendo el modelo del folletín francés. No obstante, las dificultades se enmarcaban en el hecho de encontrar un público potencial que supiera leer, pero además que estuviera interesado en tener acceso a un espacio cultural creativo³⁶. Muchas revistas o periódicos literarios se inspiraron en las revistas inglesas ilustradas, como sucedió con el *Papel Periódico Ilustrado*, así como su interés primordial era sacar al país del arduo debate político y despertar el interés por la literatura y el arte. Por lo tanto, al escasear el público y los medios de publicación, estas iniciativas eran parte de un esfuerzo artesanal en donde algunos ponían dinero o conseguían algún socio capitalista, mientras otros escribían (Melo, 2008, 4)³⁷.

Dos antecedentes fundamentales del periódico o la revista literaria fueron: el *Papel Periódico Ilustrado*, que fue la primera publicación ilustrada que tuvo el país; su circulación era quincenal y se mantuvo desde 1881 hasta 1888. Fue fundado por el conservador Alberto Urdaneta y pretendía renovar el vínculo cultural con España a partir del cristianismo, como fundamento de la civilización, y fortalecer el sentido de unidad nacional a través de la mirada histórica marcada por una perspectiva conservadora de los

³⁵ Oscar Torres Duque también habla sobre las diferentes publicaciones culturales y literarias que tuvieron lugar antes del fin de siglo en que Silva escribió *De Sobremesa*. El artículo se titula: “Al margen de la prensa (1865-1896)” y fue publicado en la revista Gaceta. No.32-33 de 1996.

³⁶ Este aspecto era muy complicado, teniendo en cuenta que solo un sector muy reducido de la población tenía acceso a la educación primaria, que además promovía el aprender a leer y hacer cuentas exclusivamente.

³⁷ En el texto “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia” Melo hace una revisión de las principales revistas literarias del país desde finales del siglo XIX y hasta mediados del XX.

acontecimientos políticos; estos aspectos pueden evidenciarse en los grabados que se presentaban en la impresión del periódico, de los cuales, en primer lugar, hacían parte sobre todo héroes de la patria o personas importantes como “El excelentísimo señor D. Bernardo de J. Cólogan, Ministro de España en Colombia” (Papel Periódico Ilustrado, 01-04-1887, 261).

En segundo lugar, el fuerte imaginario católico puede evidenciarse también en los grabados religiosos como el del entierro de Jesucristo cuya nota decía: “hemos juzgado oportuno publicarlo, de preferencia á otros, por coincidir la fecha de este número con la que la Iglesia destina a conmemorar la pasión y muerte del salvador del mundo” (Papel Periódico Ilustrado, 1887). En cuanto al interés por fortalecer la unidad nacional, éste se hizo explícito desde el primer número: “En todo caso, (esta empresa) viva largos años ó quede como una esperanza, nuestro programa y nuestra divisa serán siempre: PRO PATRIA” (Papel Periódico Ilustrado, 06-08-1881, 4).

Aunque el periódico sirvió como un espacio para la publicación de hombres con los más diversos matices políticos, incluyendo a Silva que publicó diversos poemas, también sirvió para la creación de una alianza, en la que los liberales moderados y conservadores, se consolidaron en el poder bajo el nombre de la ya mentada Regeneración (Pérez, 2015, 55). Este hecho es fundamental en tanto pone en evidencia las conexiones que había entre las producciones escriturales y el ejercicio del poder, a las que, como se ha ido detallando, el *De Sobremesa* se opuso al ridiculizar la política del momento, crear a un personaje con intenciones políticas que fuera escritor al mismo tiempo, e innovar en las formas escriturales en contra de la novela moralizante y aleccionadora.

El *Papel Periódico Ilustrado*, como sugiere Amada Pérez (2015, 61)³⁸, tenía una mirada particular sobre los habitantes de la nación (notables, indígenas, afrodescendientes, mujeres, entre otros) enmarcada no solo en la representación escrita, sino también visual, en

³⁸ En el libro “Nosotros y los otros las representaciones de la Nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910” esta autora estudia las formas de representación de la Nación en esta publicación, en el Museo Nacional y en los informes de misión.

donde además el tipo de discurso en torno al cual se referían a los héroes o personajes notables de la patria, al calificarlos como *nuestros*, pretendía configurar un trato de familiaridad que suponía una “comunidad imaginada”: “En esta sección publicaremos los estudios relacionados con la historia patria. Cada número llevará en la primera página el retrato de uno de nuestros hombres notables, y preferiremos por ahora a los héroes de la Independencia” (Papel Periódico Ilustrado, 06-08-1881, 4).

Asimismo, los tipos sociales en los cuales se enmarcaba a los habitantes de la Nación y se les representaba, establecía una línea divisoria entre el “nosotros” de la élite y el pueblo considerado como un “otro” (Pérez, 2015, 82), como puede verse en la siguiente cita: “El recluta: é aquí un ente traído por los cabellos (...) estaría indudablemente incluido en el Reino Animal, si más de una vez no hubiese manifestado su adhesión por la República. Lo único que le es esencialmente necesario saber, es ignorarlo todo; no debe ni pensar, pues no sirviera entonces para el objeto á que se le destina” (Papel Periódico Ilustrado, 06-08-1881,10).

Por su parte, *El Mosaico* fue una revista fundada en 1858 por José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz, tenía la participación de diversos personajes de la élite bogotana y pretendía que en sus páginas se publicaran tanto las obras de los autores contemporáneos nacionales, como aquellas que se habían producido en la colonia y la primera mitad del siglo XIX (Pérez, 2015, 53). La revista promovía desde sus páginas el costumbrismo como un modo de construir la cultura nacional con base en el conocimiento de las regiones que conformaban el territorio, así como también anunció y promovió la empresa nacional. Es importante aclarar que el tipo de cultura promovida desde sus páginas, tenía una raíz netamente hispánica (Cáceres, 2012, 8). Por la revista, circularon una serie de biografías de personajes ilustres y diferentes documentos históricos a través de los cuales se buscaba dar forma a un pasado común, como sucedió en el *Papel Periódico Ilustrado*. Durante su primera época de publicación, la revista intentó abstenerse de las discusiones políticas, sin embargo, durante la última época tomó un carácter conservador (Pérez, 2015, 54-55).

Junto al *Mosaico* estaban los cuadros de costumbres, estos respondían a un tipo de producción literaria arraigada en las formas tradicionales que reflejaban incluso una nostalgia por el pasado colonial. Dichos cuadros de costumbres no estaban contruidos sobre meras descripciones de los habitantes del país y sus costumbres, sino que mostraban una forma de mirar a los habitantes y encasillar sus comportamientos y prácticas sociales, con el fin de clasificarlos y jerarquizarlos (Pérez, 2015, 29). Por lo tanto, los cuadros de costumbres y *El Mosaico*, que pretendía construir una literatura nacional en torno a estos, estaban orientados a crear un imaginario conjunto respecto a lo que significaba ser parte de la Nación y cómo cada uno de sus habitantes estaba catalogado de acuerdo con su posición social y su género.

En resumen, el deseo de crear una cultura nacional con base en una identidad propia fue una inclinación unas veces explícita y otras tácita, de gran parte de la producción artística y cultural. (Cáceres, 2012, 38) Las revistas literarias y las representaciones culturales más reconocidas, que antecedieron al *De Sobremesa*, y aquellas cuya circulación fue permitida por la Regeneración estaban en su mayoría encasilladas no solo en la creación de un relato nacional capaz de retratar a los habitantes de la Nación de acuerdo a su posición social, sino que además tenían un tinte conservador y católico.

Junto a las prácticas escriturales se encontraban también las prácticas de lectura, respecto a las cuales Renán Silva³⁹ señala que desde finales del siglo XVIII en Bogotá empezaron a formarse asociaciones en el marco de las cuales la lectura llegó a ocupar un papel central. Estas asociaciones eran las redes de lectores, la lectura de gacetas y las tertulias de lecturas; su surgimiento constituyó una nueva relación con los textos. Algunos ecos de esas formas de reunión fueron, por ejemplo, la aparición de los ya mencionados *Papel Periódico Ilustrado* y *El Mosaico*, los cuales daban cuenta de muchas discusiones que se adelantaban en tertulias. Silva fue parte de las tertulias adelantadas por los miembros del *Mosaico* que se reunían en su casa con su padre como anfitrión. La nueva configuración de la lectura y del lector frente a lo que leía, se debió a que había una participación colectiva de expresión de distintas opiniones cuya participación era tanto femenina como masculina. La lectura de

³⁹ En el artículo “Prácticas de lectura ámbitos privados y formación de un espacio público moderno”.

gacetas, por su parte, contribuyó al acercamiento del lector con la actualidad del mundo y al discurrir político a lo largo del siglo XIX.

No se trata aquí simplemente de tertulias como formas espontáneas de conversación y discusión, sino de asociaciones literarias con una mínima estructuración, producto de la introducción de algunas reglas de debate, de la fijación de cierta periodicidad para sus reuniones, y que incluían de manera explícita como uno de sus objetivos, la educación recíproca de sus miembros. (Silva, 1999, 101)

De igual forma, Eduardo Jaramillo (1998) en el artículo “Artes de la lectura en la ciudad del Águila Negra: la lectura en voz alta y la recitación en Santafé de Bogotá” hace referencia a la difusión literaria que había en la ciudad cuando, por ejemplo, alguien escribía algún texto literario de cualquier tipo. El texto se sometía a la opinión de amigos o consejeros literarios que luego lo distribuían por toda la ciudad, como en el caso de un poema de Diego Fallón que antes de publicar su poema “La luna”, lo sometió a la opinión de su amigo Ricardo Carrasquilla, contertulio del *Mosaico*. Una vez éste lo leyó, le pidió a su autor el manuscrito con la excusa de leerlo con su familia, días después toda la ciudad ya tenía una copia del poema que Carrasquilla se había dedicado a repartir entre los ciudadanos. El poema, una vez distribuido, era también entonado en las calles de la capital por José María Rojas Garrido, uno de los más reconocidos declamadores. La utopía letrada⁴⁰ señalada por este autor no desconoce la otra realidad de la ciudad en donde había, como se señaló anteriormente un analfabetismo altísimo que para 1912 llegaría al 17 % de la población nacional mayor de 8 años.

Estas formas de asociación para la lectura o la discusión de textos, son fundamentales porque dan cuenta de los medios de difusión de la creación literaria que tenía la ciudad, los cuales se daban a través de reuniones o a través del voz a voz. José Asunción Silva también hizo parte de esas formas de reunión cuyo centro era el libro, la lectura o la declamación. Muchos de sus poemas fueron leídos en tertulias o actos sociales con el único fin de ser declamados.

⁴⁰ Término acuñado por el mismo autor.

Después de haber señalado cuáles fueron los orígenes de las revistas literarias en el país y cómo a finales de siglo se fueron conformando nuevas prácticas en torno a la lectura, a continuación se hará un recuento sobre algunas de las más importantes publicaciones literarias en Bogotá. Esto con el fin de entender el campo cultural del momento y cómo se dio la configuración de la labor del escritor.

Durante la segunda parte del siglo XIX fueron muchas las revistas o periódicos literarios que surgieron en la capital⁴¹, sin embargo, se escogieron solamente cuatro de estas publicaciones, primero, por haber cumplido un papel importante dentro del campo cultural bogotano debido al número de suscriptores y su amplia difusión. Segundo, porque fueron producidas en la misma época en que Silva ejerció, aunque de forma intermitente, su labor periodística. Y tercero, porque tres de ellas incluyeron textos de Silva debido a su orientación incluyente en términos políticos y literarios, mientras que la restante, tenía una orientación politizada, lo cual da pie a establecer una comparación entre dichas publicaciones, sus autores y las discusiones en torno a las cuales giraban sus artículos.

La primera revista literaria de la que se hablará es *El Repertorio Colombiano*. Su publicación duró desde 1878 hasta 1899 y su intención era la de llenar el vacío que sus editores veían en la literatura nacional publicando toda una serie de trabajos que se consideraban demasiado largos para un periódico y demasiado cortos para las proporciones de un libro (El Repertorio Colombiano, 09-1883, I). Ésta era una revista politizada que además abordaba temas literarios y políticos de carácter internacional. De forma paralela, siempre presentaba una sección de escritos anónimos. Desde la primera publicación, se prometió al lector que cada número incluiría “trabajos serios”, algo que sirviera de lectura amena para las damas y de solaz para los doctos y eruditos (El Repertorio Colombiano, 09-1883, I). Las publicaciones fueron leídas en España, México, Ecuador, Chile, Venezuela y Argentina, y ayudaron a formar una buena idea de lo que era la cultura intelectual del momento.

⁴¹ Algunas de ellas fueron: *El Zipo*, *La pluma*, *La revista ilustrada*, entre otras.

El periódico literario *La Siesta*, por su parte, empezó a publicarse en 1886, tenía como propósito hacer: “Un llamamiento apasionado a las letras, por lograr que los ingenios colombianos, después de tan amargos días, se acerquen, se abracen, siquiera en la comunión literaria” (La Siesta, 13-04-1886, 1), lo anterior respondía al sufrimiento y desgaste ocasionado en los habitantes después de la guerra de 1895. El principio de este periódico tenía como base la premisa de que “La inteligencia es el rasgo característico de nuestro carácter nacional” (La Siesta, 13-04-1886, 1), y estaba fundado en la esperanza de que las nuevas generaciones formaran el caudal de la literatura colombiana, por lo cual congregó a literatos y escritores de todos los partidos políticos.

A su vez, la *Revista Literaria* publicada entre 1890 y 1894 buscaba dar a conocer nacional e internacionalmente los trabajos intelectuales colombianos, partiendo del hecho de que “Es innegable que los colombianos se han distinguido siempre por su amor a las letras” (Revista Literaria, 1890). Isidoro Laverde Amaya fue el creador de esta revista, su empresa era hacer una historia de la literatura colombiana cubriendo los dos períodos que a su saber conformaban la historia civil, eclesiástica y literaria: de la Conquista a la Independencia, y de ésta al final del siglo XIX. Por lo tanto, la revista pretendió reseñar el “movimiento bibliográfico” de esas épocas, teniendo presente la producción de otras naciones (Acosta, 1991, 20). Se incluyeron también escritoras colombianas, teatro colombiano, libros de historia y libros de viajes escritos por colombianos, novelas, entre otros. Su importancia radicó no solo en la diversidad de los géneros seleccionados, sino también en que aportó los elementos que posibilitaron la conformación de un lector de época y las prácticas en torno a las cuales giraban, como por ejemplo, la lectura en voz alta que se daba en círculos de lectura creados por jóvenes estudiantes o grupos culturales conformados por letrados reconocidos, entre ellos, Silva (Acosta, 1991, 22).

Por último, *La Revista Gris* buscaba abrir un espacio en el que los jóvenes colombianos dejaran de lado las luchas políticas y más bien dedicaran su tiempo al cultivo de las ciencias y el arte (Revista Gris, 11-04-1886, 11). El pensamiento de la revista tenía una mirada patriótica elevada. Su interés estaba volcado completamente a despertar los intereses y curiosidades de la juventud bogotana. Pese a los diversos autores que publicaron en la

revista, dentro de los cuales figuraba Silva, ésta no pretendía promover el modernismo, debido incluso a la falta de conciencia respecto a su existencia; sin embargo, la selección que se hacía develaba una amplia información y criterio crítico de sus directores (Gutiérrez-Girardot, 1991). Esta revista además, puso en evidencia que la empresa de publicar una revista literaria era una ardua y no recompensada tarea: “Triste misión ha sido hasta ahora la del literato colombiano. Sus vigiliyas no han tenido recompensa (...) Hay un público que es la mayoría, más inclinado a leer los remitidos sobre cuestiones personales o de política parroquial que los trozos de sana literatura” (Gutiérrez- Girardot, 1991, 8). No sé sabe con certeza por qué se terminó la revista, si por la desesperanza o porque uno de los fundadores, Salomón Ponce Aguilera, se retiró para entrar en la vida productiva después de haber terminado sus estudios universitarios, lo cual también deja en entredicho si la sana literatura se consideraba como un pasatiempo puramente universitario. Cabe resaltar que sus artículos y sus críticas contribuyeron a la profesionalización del escritor; no obstante el intento por profesionalizar dicha labor fracasó, debido a que el público lector bogotano no fue suficiente para la revista, ni había suficiente materia y escritores nativos que la mantuvieran, poniendo así de manifiesto el hecho de que, la cultura de la que se jactaba la “Atenas suramericana”⁴², era infundada y que solo hacía referencia a un reducido sector de la élite bogotana (Gutiérrez- Girardot, 1991, 3-4).

Por lo tanto, cuatro de las publicaciones de la época en la que Silva publicó artículos, poemas y críticas literarias, anterior a su partida para Caracas y a la redacción del *De Sobremesa*, dejan ver que había un profundo interés por incorporar la producción nacional a la literatura universal. Como señala Jorge Orlando Melo⁴³, las instituciones culturales eran pobres y, en su generalidad, los humanistas y eruditos eran autodidactas, como en el caso de Silva. Se puede concluir también que el debate político acaparaba todo el interés de los habitantes incluyendo algunas publicaciones literarias, como fue el caso del *Repertorio colombiano*, mientras la literatura y el arte hacían parte del interés de unos pocos. Las empresas editoriales entonces, eran proyectos artesanales que requerían financiación, por lo cual, la crisis de ventas dada por la cantidad de intermediarios o de lectores que no

⁴² Denominación que se le atribuyó a Bogotá, por la supuesta riqueza cultural que la caracterizaba.

⁴³ En el texto “Las revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia”.

pagaban, aseguraba el fracaso de la empresa cultural o literaria, que muchas veces sobrevivió debido a los aportes de los promotores, como se evidencia a continuación (Melo, 2008, 10):

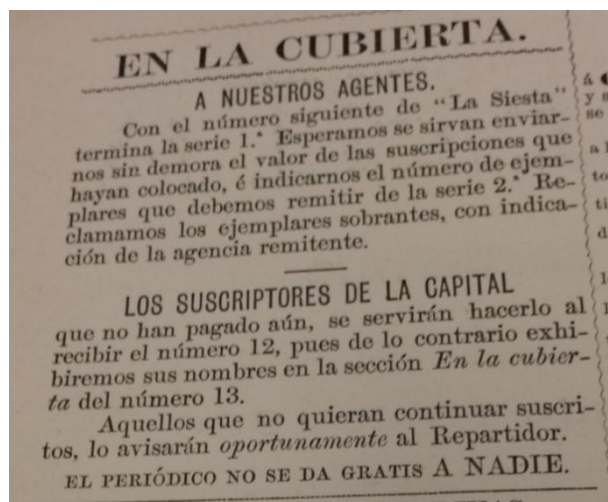


Imagen 1: Periódico *La siesta*. Colección Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. (1892).

La visión del artista y el ideal literario de José Fernández

Como se vio anteriormente, en su mayoría las producciones culturales de Bogotá tenían un fuerte vínculo con los imaginarios y prácticas impuestos por la Iglesia católica, a su vez, muchas de las producciones escritas estaban pensadas para reafirmar los imaginarios en torno a las diferencias entre los habitantes de la Nación. Para finales del siglo XIX, la labor literaria como tal no se había configurado en tanto nadie podía sobrevivir a punta de lo que producía dicha actividad. Por lo cual, el papel del artista dentro de la sociedad era el de servir a los intereses del poder, y la importancia que éste tenía se medía en relación al grado de persuasión e identificación que creara en el lector. El tipo de ciudadano que buscaba configurar el proyecto nacional era un ciudadano pacífico, regido por las normas del catolicismo, respetuoso de los proyectos emprendidos por el gobierno central y un buen trabajador alejado de todo tipo de vicios. A lo largo de este apartado se analizará este

mismo debate del papel del artista en la sociedad, pero a los ojos de José Fernández y del *De Sobremesa*, para así entender las discrepancias o semejanzas que pudo haber entre el campo cultural de la Bogotá finisecular y la obra.

A lo largo de la narración del *De Sobremesa* se puede vislumbrar cómo tras todo el andamiaje de personajes, situaciones y discusiones de todo tipo, subyace una visión de lo que significaba ser artista, así como se propone una nueva relación entre la obra y el lector.⁴⁴ Por lo tanto, a continuación se pretende mostrar cómo se construyeron estos dos aspectos en la obra de Silva. Antes de empezar la lectura de su diario, Fernández rehúye al rotulo de poeta que le atribuyen sus amigos, y más bien se declara a sí mismo como amante de todo: de la poesía, del arte, de la ciencia, de la política, de la especulación, del lujo, del misticismo, del amor, en fin, de todas las formas de actividad humana. De este punto se desprende la visión del artista que la novela contempla, que es, primero, alguien que dotado de una sensibilidad particular quiere asirlo todo para sí “Ah! Vivir la vida... eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede” (Silva, 2010, 13).

Así, necesariamente, un artista es alguien que tiene un deseo constante por saber y entender todas las formas de pensamiento y expresión a las que ha dado lugar el hombre. Es justo este atributo de la personalidad de Fernández, según el doctor Rivington, el que causa su enfermedad nerviosa. Dicho doctor le explica al protagonista que esa quimera que perseguía de dominarlo todo, de gozar con los sentidos y ser al mismo tiempo artista, sabio y guerrero, era un completo absurdo, debido a que siempre era preciso tener una especialidad, a fin de no enloquecer en tal empresa. En este punto, la novela parece sugerir que el papel del artista dentro de la sociedad se compara al de un loco que va en contra de los preceptos que rigen la vida de los demás. Por lo tanto, Fernández se reconoce a sí mismo como un loco- artista y se siente identificado por la vida de diferentes escritores a quienes se les tildó de la misma forma, dando además muestras de su ideal literario: “¿loco? ...¿y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande para los verdaderos letrados, de los

⁴⁴ Este aspecto también lo aborda María Dolores Jaramillo en el artículo “De Sobremesa y la estética de la lectura”, publicado en la revista Casa Silva No. 10 de 1997.

poetas de los últimos cincuenta años, así murió Maupassant, sintiendo crecer alrededor de su espíritu la noche y reclamando sus ideas” (Silva, 2010, 131).

El ideal de artista de Silva difiere del ideal de artista del momento, debido a que la labor de Fernández no era la de construir un relato capaz de representar a los habitantes de la Nación. La representación del artista loco por el contrario, trae a colación los discursos médicos surgidos a finales del siglo XIX, como el de Cesare Lombroso. Este médico planteaba que había una alta coincidencia del genio con la locura, o la llamada locura moral, es decir, la degeneración. En Colombia, la preocupación por los enfermos y las enfermedades que venían casi siempre acompañadas de epidemias, estimularon la intención del Estado por higienizar a la población. Las medidas de control de la enfermedad, se manifestaban también en la necesidad de domesticar el cuerpo humano. Entre otras medidas, se instauró el control de las heces humanas en los sitios públicos de la ciudad, la disposición y acumulación de basuras en lugares alejados al casco urbano, el abastecimiento de agua en buen estado para el consumo humano y la optimización de los lugares (habitaciones, chicherías y tiendas). Para estos fines se crearon Juntas de Higiene, el servicio de alcantarillado, se encargó a la Junta de Aseo y Ornato a recoger los desperdicios de la ciudad diariamente y se construyó un acueducto que se abastecía de los ríos más cercanos (Sánchez, 2014, 53)⁴⁵.

No obstante, junto a los focos de infección, estaban los imaginarios en torno a los habitantes de la ciudad, aquellos que más amenazaban la salubridad de la población eran los pobres que, según los informes médicos del momento, no conocían la higiene, las prostitutas, los consumidores de chicha y los anormales⁴⁶. El loco entonces hacía parte de

⁴⁵ Hace parte de la tesis de maestría de este autor titulada “La higiene durante el periodo de la Regeneración (1886- 1905) El posicionamiento de los médicos profesionales frente a los empíricos y la población bogotana”.

⁴⁶ Se entiende por anormal, lo establecido por Max Hering en “Cuerpos anómalos” según este autor un cuerpo anómalo se constituye en el momento en que el desorden de su propio ser, sea este observable, adjudicado, simbólico o imaginado, trastorna y cuestiona el orden establecido. Dicho orden podría, según la época, estar determinado por los cánones estéticos, la religión, o el poder científico (Hering, 2008, 17).

los anormales y por ende, estaba en contra de los principios del higienismo que hacía parte de las principales preocupaciones del poder.

Es posible que Silva, sugiriera su ideal de artista para retratar los discursos médicos de entonces y ridiculizar al mismo tiempo su efectividad⁴⁷, debido a que en el *De Sobremesa* Fernández desarrolla una enfermedad nerviosa tras la búsqueda desesperada de Helena. Pese a los múltiples tratamientos y observaciones de diferentes médicos, su mal nunca encuentra cura: “Siguen los dolores atroces a pesar de los bromuros y de la morfina (...) no saben tus colegas (refiriéndose a su amigo Sáez que es médico) qué es lo que tengo” (Silva, 2010, 20-21). Sin embargo, los doctores que analizan su caso sugieren siempre regularizar su vida bajo los preceptos de la norma: “Abandone usted esos sueños, abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes, de grandes placeres” (Silva, 2010, 120).

Asimismo, en la novela el artista se propone como una suerte de demiurgo que media entre la realidad de las cosas y su capacidad para trasmutar esa realidad en palabras, a través de la sensibilidad que le es propia y de la forma particular que le imprime: “Esta mañana volviendo a caballo de Villa Helena me pareció oír dentro de mí mismo estrofas que estaban hechas y que aleteaban buscando salida. Los versos se hacen dentro de uno, uno no los hace los escribe apenas” (Silva, 2010, 17). Más adelante, el mismo Fernández plantea que un artista es, de hecho, el que muestra en su obra, sueños que en otros cerebros existen latentes, pero que éste, a través de sus facultades con la palabra, los colores, la forma o las notas, plasma de manera singular.

En consecuencia, la concepción de artista presente en la novela también sugiere otro tipo de relación con el lector y con lo que la composición pretende:

Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista en imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto producirá la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña. (Silva, 2010, 17)

⁴⁷ Este tema es ampliamente tratado por Javier Navarro en el artículo “De Sobremesa: genio y enfermedad” que hace parte del libro “De Sobremesa lecturas críticas”.

De acuerdo con esta idea, una obra artística no se termina en la mano del artista que la concibe, sino que, requiere de una mente despierta y creadora, para darle un sentido a la misma. Es decir, que el lector que exige este tipo de relación con el arte en general, y con la obra en particular, es un tipo de lector crítico y reflexivo, capaz de discernir la intención del artista, y además, de entender cómo su obra se relaciona con el mundo, al que todo el tiempo el arte hace referencia. Aquí la novela sugiere un nuevo lugar del lector que ya no es pasivo:

En manos de los maestros de la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo. (Silva, 2010, 184)

Hasta este punto podría decirse que el ideal de artista que sugería la novela de Silva iba en contra de los imaginarios que para entonces tenía la ciudad, debido a que éste, como se dijo anteriormente, era concebido como aquel que por su capacidad tenía la responsabilidad de representar los ideales ideológicos y políticos capaces de unificar a los habitantes de la Nación. De manera contraria el ideal de artista que propone Fernández es el de un artista con una sensibilidad desbordada en tanto que es capaz de plasmar en palabras los sueños e ideas que otros tienen pero no puede expresar. A su vez, su interés por saberlo todo y asir el mundo, lo sugieren como un loco, es decir como alguien salido de la normalidad de acuerdo con el discurso higienista de finales de siglo. El artista entonces es alguien que se ubica al margen de todo precepto moral y cuya existencia más que ayudar a los intereses del poder, se opone a ellos.

De igual forma, la novela difiere de la tipología de lector que había a finales de siglo en Bogotá, en donde la sociedad apenas contaba con unos cuantos lectores, y solo un porcentaje muy bajo de ellos, era letrado o estaba interesado por algo más allá de la política. Aquellos que tenían interés por los textos literarios, estaban igual relacionados con los imaginarios católicos y conservadores reinantes en la Bogotá de entonces. Por lo tanto, a continuación se hará un repaso sobre cuáles eran los temas en auge en el campo cultural, los reconocimientos en este campo y los ideales que se tenían en torno a la novela, para así

entender mejor cómo la propuesta del artista-lector-creador del *De Sobremesa* disiente de los imaginarios en torno a las prácticas de producción escrita, la labor editorial y el público lector en la capital.

El ideal novelístico y los temas en auge en el campo cultural

En la publicación de la *Revista Gris* de 1893, Salomón Ponce Aguilera escribió un artículo titulado “Algo sobre la novela colombiana”. Dicho artículo respondía a otro, escrito por Isidoro Laverde en la *Revista Literaria* y, este a su vez era una réplica a lo que había dicho el argentino García Merou respecto al hecho de que en Colombia la novela había hecho su única y notable aparición en *María* de Jorge Isaacs. Ante esta aseveración, Isidoro Laverde respondió, proponiendo indignado otros cuantos títulos más que podrían entrar dentro de dicha categoría. Lo interesante entonces es que Ponce Aguilera hace explícito lo que una novela debía contener para ser tal y los más nobles ejemplos que se tenían de lo que debía ser un novelista para entonces. Por lo tanto, dicho autor explicaba que: “El fin de la novela, como toda obra de arte, es producir la belleza en el ánimo del lector como debió sentirla el mismo que procura deleitar con el recuento de sus impresiones (...) lo que sí es indispensable es la sinceridad del artista, que tiende a dar animación y vida aún a aquello que de suyo es inverosímil y hasta absurdo” (*Revista Gris*, 08-1893, entrega 11, 347). A Laverde le parecía fundamental el hecho de que los personajes o caracteres, como dice, fueran verosímiles y naturales, siendo ejemplo de verosimilitud, aún con la extrañeza de las situaciones, los personajes de Poe.

En la opinión de Ponce Aguilera, no había mejor ejemplo de un novelista que Zola, quien según él, era capaz de traducir lo más soez y grotesco en sublime con su simple sentido de artista, este aspecto es fundamental porque el *De Sobremesa* presenta al hombre de final de siglo al desnudo, con sus problemas, sus vicios, sus miedos, y sobre todo, su carácter carnal, que era algo de lo que no estaba permitido hablar por los mismos imaginarios católicos arraigados en la sociedad y legitimados por el gobierno como necesarios para conseguir la paz: “¡Sí! Ve, me gritan los glóbulos de la sangre, encendida por el deseo; los nervios tendidos por la continencia de tres meses, los músculos vigorizados por la castidad” (Silva, 2010,107).

De igual forma, y respondiendo a la opinión del argentino, eran para este autor *María*, *Manuela* y *Tránsito*⁴⁸ las únicas novelas nacionales escritas hasta el momento, las dos últimas, catalogadas como novelas de costumbres. Ante este escaso número explicaba que: “La novela no es sino patrimonio de los pueblos adelantados, o por lo menos de aquellos que no tienen ciertos lamentables resabios como el nuestro” (Revista Gris, 08-1893, entrega 11, 357). Una vez claro, cuáles eran considerados los novelistas destacados para la época y lo que una novela debía contener, ahora veremos cómo el mundo literario y el campo social estaban continuamente entrelazados, los temas de los que se trataba en los espacios de discusión literaria, como en el ejemplo anterior, y la concepción que se tenía de la novela.

En el texto de Raymond Williams “Novela y poder en Colombia 1844-1987”, este autor explica que en el campo literario, dentro del panorama nacional la novela era considerada como un género menor, mientras que se exaltaban la poesía y el ensayo, por esta razón muchas de las novelas publicadas en ese momento no podían ser catalogadas como novelas en sí mismas por el corpus que presentaban. A pesar de que para el fin de siglo se habían publicado en Colombia más de 30 novelas, la novelística nacional no lograba el reconocimiento de los otros géneros, como se puede ver en el artículo citado al principio (Williams, 1991, 50). De igual forma, Williams explica que para la época se requería con premura de una obra que sustentara el proyecto ideológico conservador que propugnaba por un estado unificado católico, por lo que cuando se publicó *María*, ésta se configuró como la gran novela nacional en tanto que tenía implícito el subtexto ideológico de la política nacional. Ante este difícil panorama de la novela, estaban también las revistas y periódicos literarios de los que se habló anteriormente y en los cuales se discutía también sobre las obras y los autores que merecían ser nombrados e incluidos dentro del panorama literario. Así, todos los sucesos, movimientos y publicaciones de esta índole eran referidos en sus páginas a la par de los sucesos sociales a los que aludían los habitantes en las calles de la capital y que hacían parte de la cotidianidad de los mismos.

⁴⁸ Novela escrita por Luis de Segundo Silvestre en 1886, cuenta la historia del viaje de Andrés que es llevado por bogas de Purificación a Girardot, en el viaje, Tránsito, una campesina, salta a la balsa sin permiso de Andrés y durante el viaje le cuenta su historia.

Ante la amplia demanda de una obra que contuviera el imaginario de los ciudadanos en general, toda intención por salirse del canon escritural y temático de entonces, era mal vista. Así, el Modernismo se erigió como una gran amenaza. De tal manera, la palabra modernismo solo se mencionó en Colombia hasta 1889, año en el que se publicó un artículo escrito por Emelina Raimond, un pseudónimo, en el cual se cuestionaban los valores de la nueva escuela, la literatura y cualquier aspecto relacionado con el modernismo: “El Modernismo hace estragos con tal intensidad, que se puede prever ya la crisis final (...) el Modernismo tiene que vérselas con todo: artes, literatura, muebles, usos y hasta costumbres” (Santos, 1992, 582). Dicho artículo criticaba de forma aireada el cambio en las costumbres morales de la época que trajo consigo el movimiento, y además hacía explícito el hecho de que la población bogotana más conservadora no quería dar entrada a ningún tipo de nuevas costumbres que alteraran el orden ya conocido.

Por su parte, en lo que respecta a las revistas y periódicos como ya se mencionó, los temas o producciones literarias se alternaban con temas y sucesos de la cotidianidad. Así, por ejemplo, *La Siesta* y la *Revista Gris* se caracterizaban por no solo discutir o publicar artículos relacionados con la literatura y los diferentes autores que se destacaban en este campo, a la par tenían artículos dedicados a retratar la vida bogotana y los sucesos más importantes del momento (muertes, demandas, publicidad, grados, libros nuevos, entre otros). *La siesta* se caracterizaba por el sarcasmo de sus artículos dedicados a retratar la vida bogotana, como por ejemplo en un artículo publicado con el nombre de “El patio de los milagros” se decía que no había nada más bello que la Bogotá del momento llena de alcantarillas en construcción, caños desbordados por las aceras y la multitud de gentes de provincia que llenaba las iglesias y lugares públicos. Se hacía entonado y despectivo énfasis en los mendigos que, con tono irónico, hermo세aban las calles, según ellos (La siesta, 1886, 26).

En resumen, en las revistas literarias se hablaba sobre los pormenores de la vida social del momento y se exponía cualquier asunto de importancia, incluyendo los muertes y escándalos dignos de ser mencionados; éste era el medio en el que se exponía también a las

personas cuando habían obrado en contra de las leyes morales del momento, convirtiéndose entonces en una suerte de palestra. El elemento común de todos los periódicos y revistas a los que se ha hecho referencia, es la opinión que les merecía el ejercicio literario y la dificultad que éste encerraba: “La fatiga del talento literario tiene muchas veces por resultado la miseria. Aquí se trabaja en las letras para llenar un deseo personal, para conseguir la celebridad de un nombre, más bien que por el estímulo de la ganancia. El poeta colombiano solo saborea comodidades imaginarias” (La siesta, 1886, 41).

Es importante resaltar el hecho de que todos aquellos de los escritores o ensayistas que publicaban en los periódicos y revistas literarias más importantes de la capital, hacían parte de la élite letrada del país, es decir, de la minoría menos representativa de la realidad del momento y que por esta razón algunos de los artículos referidos a la cotidianidad y los problemas sociales contenían visiones sesgadas. Asimismo, las obras o producciones literarias que se consideraban de gran valor, eran por un lado, aquellas que reproducían el discurso político y convocaban a la unidad del país a través del relato de representación del conjunto de habitantes de Colombia, y por otro lado, aquellas que habían sido producidas por autores de gran renombre a nivel internacional como Zola o Rubén Darío.

En consecuencia, podría decirse que el *De Sobremesa*, de haberse publicado, reclamaba porque el artista tuviera un papel diferente al que había tenido hasta entonces dentro de la sociedad, es decir, un espacio en el que no estuviera atado a los beneficios y estrategias de dominación del poder, sino en el que su gran ambición por entender el mundo le permitiera transformar los sueños y pensamientos del hombre a través de su arte. Asimismo, el disminuido público lector que tenía la Bogotá de entonces, en comparación con el planteamiento de Fernández respecto al hecho de que el escritor debía crear obras que le exigieran a sus lectores hacer un ejercicio de creación en su lectura, es decir, un papel activo de ambas partes, podría sugerir que lo que Silva buscaba era proponer una nueva forma de concebir la literatura, alejándola de las jurisdicciones del gobierno, y otorgándole el valor que se merecía por sí misma y por las reflexiones e ideas que ésta contemplaba.

La censura y las polémicas en torno a la prensa

Para entender si es posible pensar que la desaparición del *De Sobremesa* pudo haber sido un acto premeditado y no accidental, en este apartado se verán las estrategias emprendidas por la Regeneración. En términos de Michel de Certeau, las prácticas calculadas y conscientes que permitieron delimitar un campo de acción propio frente al subalterno, utilizando la coacción física o la persuasión ideológica, para circunscribir a los ciudadanos. Por su parte y para hacer contrapeso, las tácticas de los subalternos, resultan ineludibles en materia de análisis debido a que éstas eran acciones de resistencia, pero que jugaban con las mismas reglas del poder hegemónico. Lo anterior, puede ayudar a rearmar el constructo bajo el cual se erigieron las relaciones entre la cultura y el poder que había a final de siglo bajo la Regeneración.

Durante el periodo político de la Regeneración, dentro de las políticas de Estado, figuró la censura y restricción de la libertad de prensa. Ésta hacía parte de una de las estrategias del poder para reafirmar su lugar propio y su voluntad de poder, mientras se circunscribía a los subordinados al lugar que les correspondía en la lógica de exclusión de un grupo específico. Este aspecto significó en la práctica la negación del derecho de expresión, que además se convirtió en la respuesta por oposición al período político liberal anterior en donde había libertad absoluta de prensa. Así, Núñez expidió el 5 de noviembre de 1886, el decreto 635 de censura a la prensa por calumnia, escándalo ridículo y denuncia de inmoralidades o excesos de funcionarios públicos, los cuales eran castigados con multas. Los intentos de subvertir el orden público eran sancionados con arresto y exilio, como sucedió con Aquileo Parra y otros dirigentes liberales en septiembre de 1887 (Garrido, 1983,16). La coyuntura y el paso de la libertad de expresión del gobierno liberal a su limitación bajo la Regeneración fue también retratado por Silva en el *De Sobremesa*:

Aprovechar la libertad de prensa ilimitada que otorga la Constitución actual, para denunciar los robos y los abusos del gobierno general y de los de los Estados, a la influencia del clero perseguido para levantar las masas fanáticas, al orgullo de la vieja aristocracia conservadora lastimada por la oclocracia de los últimos años, el egoísmo de los ricos, a la necesidad que siente ya el país de un orden de cosas estables. (Silva, 2010, 67)

En virtud del decreto expedido por Núñez, mientras no se expedía la ley de imprenta, el gobierno quedó facultado para prevenir y reprimir los abusos de la prensa. Sin embargo, posteriormente, la prensa fue más fuertemente castigada debido a que Núñez produjo el decreto 151 de 1888 que dividía los delitos y culpas contra las personas privadas (publicaciones ofensivas) a los cuales le correspondía juzgar a las cortes, y delitos y culpas contra la sociedad (publicaciones subversivas) que quedaron bajo la jurisdicción del poder Ejecutivo. Se incluyeron como delitos contra la sociedad los ataques a la Regeneración, a sus políticos, a la moneda legal y a sus funcionarios. Como estos delitos eran, de por sí, muy amplios, fueron muchos los periódicos cerrados durante este periodo (Garrido, 1983, 18).

De manera conjunta, el decreto antes mencionado dejaba en manos del poder Ejecutivo, todo la potestad represiva sobre la circulación impresa de opiniones y de ideas en tiempo de paz y conformó la labor de conseguir la unificación ideológica nacional que acompañaba al proyecto centralizador frente a la prensa polémica y liberal. Sin embargo, la censura de prensa no se limitó exclusivamente a los liberales, pues bajo el gobierno de Caro en 1894, fue cerrado *El Correo Nacional*, debido a que desde esta publicación Carlos Martínez Silva, dirigente conservador, cuestionaba las medidas financieras y fiscales de la Regeneración (Santos, 1992).

A manera de ejemplo a continuación se evidencia cómo el periódico literario *La Siesta* ponía en evidencia que había sido blanco de la aireada e iracunda censura por parte de Miguel Antonio Caro, debido a motivos que no tenían que ver con ningún tipo de crítica al gobierno, ni tampoco con el hecho de incitar a la sublevación de los lectores. El cuerpo del delito era una edición del periódico dedicada exclusivamente a la memoria de Antonio Ricaurte, héroe, según ellos, de la patria. Ante esta situación, los redactores de la revista hacían explícito que no podían responder a la sanción debido a que la misma ley se los impedía, pero que además aceptaban pagar la deuda que su “falta” les implicaba.

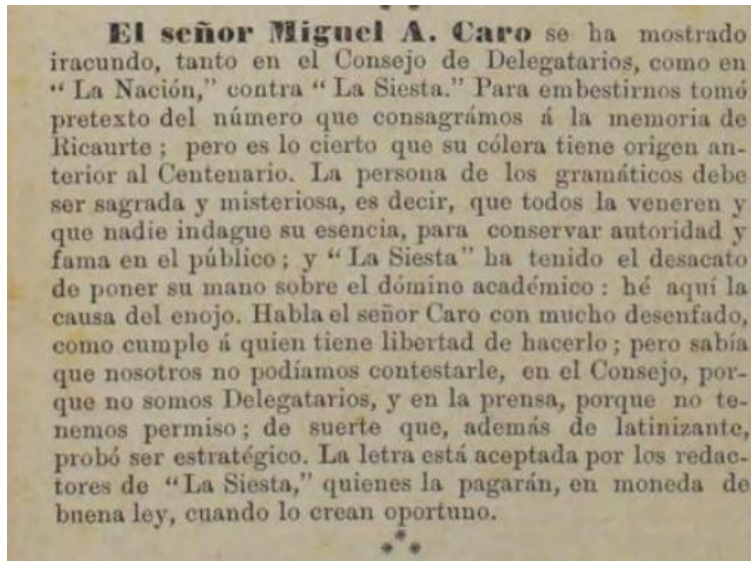


Imagen 2: Periódico *La siesta*. Colección Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. (1892).

En consecuencia, para 1886 y de forma conjunta con las dificultades económicas que afrontaba el país, se acentuaron las políticas represoras de la Regeneración y se reafirmó la represión contra la libertad de prensa tras la clausura de *El Semanario*, periódico de orientación conservadora no nacionalista, es decir, que no estaba del mismo lado del gobierno. Igual suerte corrió *La Siesta*, de orientación liberal radical debido a supuestos comentarios irrespetuosos y malintencionados (Santos, 1992, 507).

Tras la renuncia de Miguel Antonio Caro a *La Nación* por asuntos políticos, Juan Antonio Zuleta asumió el cargo, éste como buen amigo de Silva, le insistió para que colaborara con el periódico, a lo cual éste se mostró reacio por dos razones; la primera, que ya colaboraba en la sección internacional de *El Telegrama*, y la segunda, por la dificultad que encerraba escribir en la prensa bajo la estricta censura de la ley que tachaba la crítica como subversiva. Pese a lo anterior, por esas fechas *El Telegrama* publicó un artículo titulado "Crítica Ligera" escrito por Silva, este artículo provocó un remezón fuerte y un estremecimiento prolongado en la intelectualidad colombiana, así como elogios de parte de Fidel Cano⁴⁹, lo cual era un honor, pero un honor peligroso teniendo en cuenta que era él

⁴⁹ Fundador del diario *El Espectador*, el cual fue suspendido en 6 ocasiones por considerarse subversivo y Cano estuvo en prisión en varias ocasiones por este mismo hecho.

quien encabezaba el periodismo de oposición contra Núñez, contra el Partido Nacional y contra la Regeneración (Santos, 1992, 592-601).

Para ese momento, la difícil situación que afrontaba la prensa se debía a las estrategias del gobierno, no obstante, surgieron también una serie de tácticas o formas de acción del débil, como se verá a continuación, algunas de éstas fueron las empleadas por diversos escritores que se oponían a lo que estaba sucediendo en el territorio nacional y que eran publicadas bajo la utilización de pseudónimos que les permitían a estos personajes mantenerse en el anonimato, pero también lograr expresar sus opinión sin ser castigados.

El ejercicio periodístico de Silva, el uso táctico de los pseudónimos

No fueron muchos los artículos y poesías publicadas por Silva en los diferentes periódicos y revistas literarias del país, sin embargo con lo poco que publicó alcanzó una gran fama y reconocimiento a nivel nacional, por el gran valor literario de todo aquello que escribía. Asimismo, colaboraba con las diferentes publicaciones literarias de algunos de los más importantes periódicos como *El Diario de Cundinamarca*, *La Pluma* o *La Nación*. De acuerdo con Oscar Torres Duque, lo fundamental de la labor periodística de Silva radicó en el hecho de que se abstuvo de comentar otros artículos publicados, e incluso opinar sobre temas de poesía. Su falta de asiduidad en la publicación de artículos y poesías, se debió, de acuerdo con este autor, a la fuerte tendencia reaccionaria de la prensa de la época que “refugiaba un pragmatismo reaccionario contra el nuevo signo de los tiempos, un pragmatismo de lo idílico, de lo heroico, de lo doméstico, de los valores religiosos, de lo patriarcal y de lo autóctono, del principio de autoridad y el nacionalismo arraigado” (Torres, 1996, 82).

Pese a lo anterior, para 1887, en la capital se desató una tempestad crítica debido a un artículo publicado en *La Miscelánea* de Medellín escrito por el misterioso señor José Luis Ríos, pseudónimo que Santos Molano le atribuye a Silva. El artículo titulado “Entrevista con Mr. Collins” hablaba sobre una entrevista hipotética realizada por el escritor al señor Collins, en la que el entrevistador le preguntaba por las impresiones que le había dejado

Colombia a dicho extranjero. Entre sus impresiones éste planteaba que: “Colombia es el país más literato que conozco; no hay allí quien no escriba y pudiera decir que vive en improvisación continua” (Santos, 1992, 559), ante este hecho, el entrevistado sugería que esta situación había ocasionado que se hubieran descuidado las industrias.

A partir de ese punto el supuesto periodista empezaba a hacer una serie de preguntas encaminadas a que dicho personaje explicara las opiniones que le merecían personajes como: Miguel Antonio Caro, Rafael Pombo, Rafael Núñez, José María Samper, entre otros. Todos los escritores que pasaban por las manos del señor Collins, pasaban también por debajo de sus dotes de crítico. El artículo, por supuesto, generó no solo gran polémica sino un llamado de atención dirigido al periódico (Santos, 1992, 566). Aunque no se sabe con certeza la autoría de dicho artículo, sí se puede decir que Silva hizo todo lo posible por nutrir la prensa de su época con la publicación de textos importantes de diversos autores; de igual forma, sus escritos y poesías hicieron parte de no pocas publicaciones de periódicos y revistas de la época, de la que además se valía para promocionar su negocio.

A su vez, el hecho de que los artículos que se publicaran, en particular aquellos que eran críticos, estuvieran acompañados por pseudónimos y no por el nombre real de quien los había escrito, evidencia una fuerte tendencia al control que se ejercía entre la población. Por lo cual, las tácticas se emprendieron bajo las mismas reglas del poder en tanto que, si la letra había sido concebida como un medio del gobierno para perpetuar los imaginarios y las prácticas existentes bajo la lógica del débil, la letra podría servir para hacerle frente a esa situación y cuestionarla. El *De Sobremesa* entonces podría hacer parte de las tácticas emprendidas en la época cuyo accionar, más que partir de un discurso era una forma de aprovechar la ocasión para cuestionar las estrategias del poder, como el sátira política presente en la novela.

Como se ha venido señalando, el control ejercido por la Regeneración para mantener el discurso del poder no se dio exclusivamente en el campo de las letras. De igual forma, se llevaron a cabo otras estrategias para mantener a la población controlada, como las políticas higienistas ya señaladas. En el siguiente apartado se verá cómo Silva dejó de lado dichas

prohibiciones y decidió mostrar en el *De Sobremesa* una serie de prácticas transversalmente opuestas a las permitidas.

De las drogas y el descontrol en *De Sobremesa*

La sociedad bogotana era una sociedad construida bajo los imaginarios de la fe católica, los cuales estaban relacionados con prácticas civilizatorias que buscaban alejar al hombre del pecado, como el matrimonio. Algunas de estas prácticas perjuraban sobre la sexualidad vista como placer, no concepción, y de todo aquello que se alejara de los preceptos de la Santa Iglesia como el alcohol, la chicha y las sustancias relacionadas con la vida pecaminosa y abyecta que tenían los indígenas y los esclavos para el momento de la llegada de los españoles a América. Estas prácticas e imaginarios pervivieron durante años en los pobladores, porque también hicieron parte de una diferenciación cultural entre la élite y el pueblo, que incluyó la perpetuación del linaje y la “sangre pura” a través de instituciones como el matrimonio (Borja, 1996)⁵⁰.

El *De Sobremesa* por su parte, plasmó en palabras todas esas prácticas escandalosas y prohibidas, dignas, para entonces, de oprobio, escándalo y contravención. Por lo cual, lo que se intenta es comprender cómo esas imágenes del hombre libertino tenían, por un lado, relación con la realidad del momento, y por otro lado, podían ser vergonzosas e inmorales para aquellos posibles lectores de la novela:

No, no es terror de eso, es terror de la locura. Desde hace años el cloral, el cloroformo, el éter, la morfina, el *haschich*, alternados con excitantes que le devolvían al sistema nervioso el tono perdido por el uso de las siniestras drogas (...) Después, la crápula del cuerpo obstinado en experimentar sensaciones nuevas, la crápula del alma empeñada en descubrir nuevos horizontes (...) me han traído al estado de hoy. (Silva, 2010, 129)

Desde el principio de la narración del *De Sobremesa* se muestra a José Fernández como un personaje abierto a todo tipo de experiencias y sensaciones, lo cual corresponde a lo que

⁵⁰ Autor del libro “Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada”, en donde explica cómo se construyeron en el país los imaginarios en torno a lo sexual a través de la historia.

antes se había catalogado como su anhelo por asir el mundo y comprenderlo todo. Muchas de las experiencias del artista eran producidas por el efecto de las drogas, el descontrol sexual y por prolongados periodos de vigilia. Así, en el primer momento en que Fernández se encuentra con sus amigos y antes de que la narración de su diario pase a ser parte de la sobremesa, el narrador hace un paneo por la sala finamente decorada y se detiene en el acompañante principal de la reunión:

El humo de dos cigarrillos cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de oriente se fundía con el del cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario. (Silva, 2010, 2)

Luego, cuando empieza la narración del diario, puede evidenciarse que la cuna originaria de los vicios de Fernández había sido París, en donde el paso a paso de la lectura muestra las diversas experiencias sexuales de las que es protagonista, e incluso, las que presencia, todas éstas acompañadas, necesariamente, por diferentes sustancias de las que se proveía junto a sus amantes. En esta metrópolis del descontrol, éste sugiere que “lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía del hombre contra el instinto” (Silva, 2010, 60). Lo anterior podría entonces evidenciar que las experiencias de Fernández en Europa estaban marcadas por su ávida necesidad de probar todo cuanto se le había sugerido como anormal e incluso prohibido, pero entonces ¿qué era lo que se le había sugerido a este ciudadano acomodado del territorio patrio como indebido? En Ginebra, el protagonista vuelve al descontrol del que había sido presa en París, esta vez, incluso, relatando los efectos que producía en él el consumo de opio: “Acabo de levantarme después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil” (Silva, 2010, 85).

Así, José Fernández alterna su consumo de alucinógenos con el abuso del alcohol y sus repetitivos y orgiásticos encuentros sexuales. Por su parte, la narración no deja de hacer énfasis en los efectos perversos que este tipo de vida producía en él, dejándolo, incluso, a punto de convertirse en un homicida, cuando víctima de las alucinaciones producidas por sus excesos, arremete, en su segundo acceso de rabia contra Nini Rousset, una de sus amantes y actriz de teatro: “Las visiones que me produjo el opio fueron aterradoras, pero no

creí nunca que los estragos de la noche de orgía y de la droga venenosa, me dejaran en la postración en que me siento” (Silva, 2010, 86).

¿Cómo podría entenderse esta inclusión de los aspectos sexuales más vergonzantes en el imaginario católico y conservador de la época, así como de su constante injerencia y relación con las drogas, dentro del relato del *De Sobremesa*? Lo que subyace del tono con que está escrita la novela, es que Silva no estaba haciendo una apología al consumo de drogas y al descontrol sexual. Las consecuencias devastadoras que generaba en Fernández este tipo de vida, aunque no tienen un sentido aleccionador, sí podrían convertir este aspecto de la novela en una crítica a este tipo de prácticas.

De igual forma, del relato de Silva subyace un campo social que el *De Sobremesa* como representación, pretendía mostrar, como señala Santos Molano (1992), para 1887 el prestigioso dentista Nicolás Rocha había empezado a aplicar a sus pacientes más nerviosos la cocaína como anestésico, sin embargo, “José Asunción Silva observó a varios amigos suyos utilizar con frecuencia la cocaína milagrosa para curarse sus dolores de muela por el procedimiento complicado de sorbársela por las narices”. Asimismo y siguiendo a este autor, una ola de hiperactividad se desplegó en la juventud elegante de Bogotá en donde otras drogas como el *hatchis* y el opio causaron trastornos en la población consumidora. Todo lo anterior es “descrito por Silva con patetismo en la crisis de la drogadicción que sufre José Fernández, el protagonista de la novela” (Santos, 1992, 526).

En ese orden de ideas, la inclusión de estos aspectos podría entenderse entonces como una crítica social de parte de Silva a una realidad que se estaba viviendo entonces en la sociedad bogotana de fin de siglo, esto atendiendo al hecho de que lo que el autor buscaba con la novela, en palabras de Santos Molano, era crear un personaje decadente que simbolizara los vicios de la sociedad bogotana, que a manera de espejo le mostraran al lector la decadente fealdad en la que vivía (Santos, 1992, 817). Valga la pena aclarar que los miembros de esa sociedad pretendían quebrar esa clase de espejos y fabricar otros más complacientes, como podrían ser las consideradas novelas nacionales.

Como explica Tollinchi⁵¹, en la época del decadentismo de finales de siglo en Europa, el artista se ubicaba frente a la vida predominantemente burguesa, nacionalista y de tónica completamente viril. La oposición del escritor podía darse en diferentes términos, ya fuera la adicción a las drogas, el homosexualismo o la pornografía. El artista que no veía salvación a la vista, se encerraba en sí mismo y recurría a diferentes formas de evasión a través del consumo de alcohol, opio o éter. De lo contrario recurría a prácticas de evasión como el sexo, el crimen, el dolor, la muerte o los sueños. Ante este panorama, autores como Max Nordau en su libro “Degeneración”, atacó a los artistas decadentes del momento. Nordau siguió los planteamientos de otros autores como Lombroso, para quien la conducta del artista estaba sometida a las teorías de la degeneración biológica de la época. El artista se rebajaba a un desecho social cuyo lugar más indicado era el manicomio. El gran pecado del artista consistía, para Nordau, en romper los diques de la moral, y para éste, representar la inmoralidad equivalía a cometerla (2005, 302-306).

En el *De Sobremesa*, Fernández empieza su diario refiriéndose despectivamente al trabajo de Nordau, y a su forma de etiquetar a grandes artistas con ciertas patologías, lo cual le parece el trabajo de un ciego. Tal vez con este apartado al inicio de la novela, Silva le estaba haciendo un guiño al lector para que éste supiera que el tipo de artista que habitaría su novela recogería la sensibilidad del artista decadente que se oponía a los imaginarios sociales y el discurso médico patologizante tan en boga para entonces: “Como un esquimal miope (...) Nordau se pasea por entre las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años. Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías” (Silva, 2010, 23).

¿Bogotá: una ciudad degenerada?

Para finales del siglo XIX, en el mismo momento en que Silva escribía su novela. En el periódico *El Telegrama*, que registraba todos los asuntos más importantes que sucedían en la capital, dentro de los cuales figuraban bailes, muertes y hechos principales a nivel departamental, se publicó una noticia muy particular. Como en respuesta al artículo al que

⁵¹ En el texto “Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945” en el capítulo dedicado al Decadentismo.

antes me referí, escrito bajo el pseudónimo de Emelina Raimond y que reprobaba en todos los términos al modernismo, se anunció un informe sobre cómo los “niños de bien” de la capital se emborrachaban, se drogaban y armaban burlas grotescas en las calles de Bogotá. Esto tal vez, era lo mismo que pretendía mostrar Silva en el *De Sobremesa*, en donde retrataba la decadencia de la clase acomodada en un mundo ya pervertido por la droga, el alcohol y la promiscuidad: “Pero hoy, en estas sociedades decrepitas, en que el adulterio es fácil y practicable sin peligro, como un *sport*; en que la vida de la mujer es toda entera una lenta y gradual preparación para la caída” (Silva, 2010, 210).

No obstante, Bogotá era una ciudad que se había arraigado a sus costumbres religiosas, por lo que rechazaba de plano cualquier cambio en las tradiciones. Por lo tanto, los periódicos servían para promover la perpetuación de estas prácticas e imaginarios a partir de críticas que cuestionaban las nuevas formas de vestir y relacionarse entre hombres y mujeres. En el mismo artículo de Raimond en contra del modernismo se planteaba lo siguiente: “No es, pues, inútil, repetir a la juventud de hoy que la moda no puede reformar, ni intervenir en ciertos usos. No basta que una joven aturdida se comporte de un modo criticable para que la moda se conforme a su capricho” (Silva, 2010, 584). Los tradicionalistas defendían con fanatismo la conservación de los hábitos coloniales presentes en la sociedad bogotana, y que por diferentes sucesos como el consumo de drogas y alcohol parecía avvicinarse como un gran monstruo capaz de devorar todos los modales de la “gente de bien”, como se evidencia en el siguiente fragmento: “Hace poco una amiga me consultaba si a una señorita le es permitido pasearse en los salones dando el brazo a su compañero de danza, ir con él al comedor y beber allí juntos y solos champaña... y me agregaba que así se usaba ahora” (Santos, 1992, 584-586). Ante semejante aseveración, la señora Raimond en su artículo respondía que no estaba permitido y que cualquier persona que actuara en contra de las normas sociales no solo estaba desautorizada, sino que también sería censurada socialmente.

Como señala Santos Molano, Silva no solo estaba en contra de las tradiciones acartonadas e hipócritas que gobernaban en la ciudad, lo estaba también su hermana Elvira Silva. Ambos dejaron de lado los formalismos y establecieron entre los jóvenes un trato menos rígido,

recibiendo visitas en la sala de su casa y no en la ventana como se hacía para la época entre los jóvenes. Por lo tanto, no sería descabellado pensar que Silva pretendía mostrar hasta dónde llegaba la hipocresía social que reinaba para entonces, puesto que las personas acomodadas mantenían convenciones arcaicas por un lado, y por otro, tenían vicios que desdecían sobre la supuesta etiqueta y buenas costumbres de la “gente de bien” (Santos, 1992, 586).

La novela o el relato nacional en Colombia

Una vez señaladas las posibles conexiones entre el *De Sobremesa* y la realidad social que vivió Silva. Ahora se analizarán los casos de las novelas que fueron consideradas como nacionales para el momento mismo en que se escribió el *De Sobremesa*, lo cual puede dar una idea respecto a hasta qué punto la novela de Silva se asemeja a los relatos considerados para la época como los más sobresalientes. O si más bien su forma escritural constituyó un distanciamiento respecto a los formatos novelísticos y las tipologías escriturales del momento. A su vez, es importante tener en cuenta cuáles eran los temas tratados por estas novelas, el estilo con que se escribieron y el tipo de público lector al que estaban destinadas.

A mediados del siglo XIX, cuando el país se enfrentaba al problema de construir una identidad nacional capaz de unificar a sus habitantes diversos y esparcidos por un territorio indómito, escarpado e incomunicado con su centro rector, la literatura se vislumbraba como el vehículo a través del cual se podría consignar la “realidad” y formar una imagen de la “comunidad imaginada”. Así, y como se dijo anteriormente, tanto la novela como el periódico, en palabras de Benedict Anderson, proveyeron los medios necesarios para hacer posible esa representación de la clase de comunidad que se estaba construyendo para la época. Por lo tanto, a continuación se analizarán los casos de *María* y *Manuela*, dos de las novelas más importantes y nombradas a lo largo del siglo XIX en Colombia.

Manuela fue escrita por Eugenio Díaz, para la época y aun posteriormente, la novela fue catalogada como costumbrista, por lo cual es importante tener en cuenta que, como propone Erna Von Der Walde (2007), este movimiento literario tuvo el papel de trazar una

continuidad cultural con el legado colonial español y cimentar el pensamiento hispano-católico que se consolidó en 1880 con el proyecto político de unidad nacional, es decir, la Regeneración. A través del costumbrismo, según esta autora, surgió la idea de Colombia como un país de regiones, hecho que luego propició la división cultural del país.

No obstante, el caso de *Manuela* fue particular debido a que mostró a su manera la situación colonial en la que se encontraba el país, anclado en las tradiciones y costumbres de ese pasado que subsistían en sus habitantes. La novela entonces se mueve en la tensión entre la tradición existente y la modernidad deseada, así como señala la distancia que había entre los ideales de Nación por parte de los letrados y las realidades nacionales marcadas por la pobreza, la ignorancia y el gamonalismo⁵² político (Mujica, 1985). La novela fue publicada por entregas en la revista *El Mosaico*, de la que Díaz hacía parte; sin embargo, solo se publicaron ocho de los treinta y un capítulos que componían la totalidad de la misma. Para la presentación de ésta en la revista, José María Vergara y Vergara la sugirió como la “novela nacional”, pero este rótulo le duró poco debido a que fue desbancada por *María*, publicada tan solo tres meses después (Martínez, 2015, 7).

La importancia de esta novela radica no solo en el hecho de que para la época y por su estructura, pudiera ser calificada como una de las primeras novelas escritas en el territorio patrio, retratando a los habitantes del país, sino también, en palabras de Felipe Martínez, en que es una crónica del incómodo lugar que ocupaban las clases populares y la tierra caliente en el marco del proyecto nacional. A su vez, ésta era una respuesta incrédula a las diferentes iniciativas que pretendieron modernizar el campo. De acuerdo a lo planteado por Martínez (2015), la apuesta política de Díaz con *Manuela* fue la de contar la historia de la República desde abajo, por lo que a diferencia de las novelas de costumbres con las cuales se le asoció, *Manuela* desarmó las particularidades de la literatura costumbrista y mostró al lector los problemas de clase, región y raza que dominaban la realidad del país.

⁵² Hace referencia a la dominación política abusiva por parte de una persona, al valerse de su poder o influencia.

Por su parte, en el caso de *María* de Jorge Isaacs, en donde el autor narra la historia de amor de Efraín y María, la narración de forma conjunta describe la inexplorada y basta naturaleza que componía al territorio patrio. En el relato puede evidenciarse una despedida nostálgica al orden social de la hacienda esclavista del Valle del Cauca que de forma paralela muestra el surgimiento de un nuevo orden. No obstante, esa nostalgia es en realidad el lamento por la pérdida de un orden social que nunca existió en la forma idílica que describe el relato (Von der Walde, 2007, 251). *María* por su parte, se convirtió en la novela nacional por excelencia, y la figura de Isaacs fue ampliamente reconocida y alabada por el medio letrado de la capital, como lo demuestran las amplias publicaciones de sus poemas en los diferentes periódicos literarios del país como *La Siesta* o la *Revista Gris*.

Los dos casos anteriores son dignos de analizarse teniendo en cuenta que mientras *Manuela* fue en un principio presentada como la novela nacional, luego fue suspendida su publicación y desbancada por la gran popularidad que adquirió la publicación de *María*. Como anteriormente se dijo, a lo largo del siglo XIX se requerían con urgencia símbolos que identificaran a los habitantes del país y los unificara bajo una misma idea de Nación, como fue el caso de la novela, capaz de narrar un pasado “común” y una realidad nueva y cambiante, ese fue precisamente el caso de *María*, su auge estuvo relacionado con el hecho de que políticamente se propugnaba por un estado unificado y católico, lo cual estaba implícito en la composición misma de ésta. Por el contrario, *Manuela* aunque podía ser catalogada como una novela mostraba en sus páginas una realidad incómoda para el país, y por ende, una idea que no quería difundirse.

En términos de De Certeau, *Manuela* constituiría una táctica en tanto que Díaz se valió de una representación escritural, para mostrar la realidad de un país que se construía desde el centro y no quería visualizar los problemas de la periferia caliente y las clases populares, en su mayoría conformadas por personas consideradas como racialmente inferiores. Mientras que *María* entró a hacer parte de las estrategias del poder para construir una identidad edificada bajo el pasado compartido, que añoraba su situación colonial anclada a las tradiciones hispánicas mientras veía con ojos recelosos los cambios modernizadores del presente, ¿podría pensarse en un paralelo entre el *De Sobremesa*, nunca publicado, y

Manuela que dejó de publicarse en el *Mosaico*, ambas novelas críticas del gobierno y que amenazaban la imagen que se pretendía divulgar del país religioso, pacífico y sostenido por un gobierno justo e igualitario? ¿Podría considerarse la cancelación de la publicación de *Manuela* como un hecho fortuito y del destino azaroso de su autor, como el destino mismo de la novela de Silva tras su muerte?

Por su parte, para entender de qué manera la escritura de Silva disto de aquello que se consideraba como literario para el fin de siglo bogotano, es preciso entender cuáles fueron sus influencias, así como los temas que abordó en su novela. De acuerdo con Héctor Orjuela (1976, 16), el basamento teórico que fundamenta el *De Sobremesa* se encuentra en la amalgama de las principales corrientes ideológicas y las teorías en boga en el último tercio del siglo XIX en Europa. Razón por la cual Silva rompe con la tradición naturalista vigente para la época, como en el caso de Zola, que como anteriormente se mostró, constituía el ideal de novelista. En la novela, por el contrario, se abandona al mundo exterior para adentrarse en el análisis de los estados del alma de José Fernández y en los fenómenos anímicos y mentales que sufre tras la búsqueda de su amada Helena, en un intento por parte de Silva, de hacer una novela psicológica:

Me pareció que estaba preso entre dos muros de vidrio y que jamás podría salir de allí. El volante iba y venía: tic tac, tic tac, tic tac, y cada oscilación marcaba un grado más de angustia, de terror y de desesperación en mi alma. Rígido el cuerpo, crispados los nervios, exacerbados los sentidos (...) Espesa niebla flotó ante mis ojos, una neuralgia violenta me atravesó la cabeza de sien a sien, como un rayo de dolor, y caí desplomado sobre el hielo. (Silva, 2010, 157-158)

Como señala Santos Molano, desde la estadía de Silva en Europa ya había una intención por escribir una novela relacionada con las enfermedades nerviosas y por describir de forma crítica la realidad de la sociedad bogotana. Esta aseveración responde al hecho de que en París el poeta asistió a un curso de neurastenia nerviosa con el objetivo de su uso literario para la creación de personajes, a través de los pensaba describir y criticar la vida Bogotana, como ya lo había hecho Bouget, Zola, Maupassant y Huysmans (Santos, 1992, 475).

Por lo tanto y siguiendo a Orjuela, el *De Sobremesa* refleja el proceso de la novela francesa finisecular que tenía como fin la introspección y el estudio de personajes decadentes, neuróticos o desadaptados. La novela de Silva, entonces, crea al personaje de la decadencia, con sus complejos psicológicos característicos y el espíritu de la época. Lo anterior, se hace a través de un tipo de novela analítica y de carácter subjetivo, para lo cual Silva recurrió a fragmentos de tipo ensayístico, y donde además, el diario resultó el medio ideal para mostrar al lector los dilemas del ser del protagonista. Como sugiere este autor (1976) la técnica del diario empleada por Silva, era la ideal para mostrar el paso del tiempo y la angustia creciente de su protagonista tras la frustrada búsqueda de Helena (26-27).

A su vez, la novela muestra un nuevo tipo de héroe, el cual refleja el conflicto intelectual ante los valores de la sociedad burguesa, es decir, un tipo de héroe inconforme, desadaptado, romántico y que se opone a la realidad circundante y a su propia realidad. En resumen, el *De Sobremesa* muestra primero el decadentismo de la clase burguesa de fin de siglo europeo con el auge de las drogas, la libertad sexual y el alcohol, y a su vez, evidencia la oposición generacional de los jóvenes bogotanos que propendían por prácticas menos acartonadas y el goce de una vida libertina que se evidenciaba, como se mostró anteriormente, con el consumo de drogas y alcohol, así como con la ruptura de las convenciones sociales establecidas entre jóvenes y señoritas.

Por lo tanto, los temas tratados en la novela se alejaban de los abordados por las novelas de corte nacionalista, como *María* e incluso *Manuela*, las cuales retrataban en detalle tanto a los habitantes como a las problemáticas del país. Para terminar de mostrar la innovación que el *De Sobremesa* ejerció respecto a las demás novelas de su tiempo, es fundamental abordar el tema estilístico de la narración, las voces y la construcción de personajes. Una vez analizado este punto, se podrá vislumbrar con total lucidez la disyunción establecida por José Asunción en materia literaria y social.

El *De Sobremesa* tiene una estructura narrativa que alcanza en ciertos momentos una complejidad estructural inusual en la novela colombiana de fines de siglo XIX, heredera de una tradición literaria de corte costumbrista y realista. La novela de Silva difería de las

novelas que habían sido consideradas como importantes dentro del territorio nacional, como *María y Manuela* debido a que éstas presentaban, la primera, un único tipo de narrador, que es el mismo Efraín, protagonista de la novela. Y la segunda, un tipo de narrador externo que da lugar a las interacciones de los personajes.

El *De Sobremesa*, por el contrario, contiene un tipo de estratificación en la que se manifiesta una coexistencia jerarquizada de una pluralidad de voces discursivas que da pie para que los personajes tengan la condición de actores y portadores de puntos de vista estructurados. Por lo tanto, se analizarán las estructuras narrativas y discursivas de la novela con el fin de entender hasta qué punto los niveles narrativos y el estilo con el cual fue escrito el *De Sobremesa* de Silva, resultaban innovadores dentro del campo literario.

La estructura de la novela parte de un primer estrato en el que se encuentra un narrador externo, que de hecho inicia y cierra la novela. El tipo de relato de este narrador es en tercera persona y en pretérito. Luego se insertan otros estratos, el primero, un narrador que se encuentra dentro de la narración, como son los amigos de Fernández quienes se mueven, en sus grados de participación, entre el papel de narradores de su propia realidad y de espectadores de la lectura del diario. El segundo, es el del rol que asume Fernández como narrador- protagonista de su propia historia.

Asimismo, la narración adquiere niveles más complejos cuando se recurre a la citación de discursos orales de otros personajes, como el doctor Charvet, quien acude en ayuda del protagonista para curarlo de sus males nerviosos. Hay también citación de discursos escritos, como cuando se hace referencia al diario de María Bashkirtseff, y a la que por supuesto se le confiere otro rol de narradora. En consecuencia, el *De Sobremesa* puso en juego una serie de estratos narrativos fuera de lo comúnmente usado para la época, en donde además podía observarse toda una complejidad en la composición y en la construcción de personajes más complejos, por lo que el hecho de que la novela no respondiera al canon narrativo dominante a finales del siglo XIX en el país⁵³, no se debía a la falta de dominio de la técnica novelística por parte de Silva, sino, según Mujica (1996), a

⁵³ Como sugiere Eduardo Serrano Orejuela en el texto “Narración, discurso y tiempo en *De Sobremesa*”.

la lúcida adopción de una poética vanguardista de la novela que rompía con los moldes costumbristas y realistas cultivados por los escritores de entonces influidos por la narrativa española.

En conclusión, *De Sobremesa* fue innovador en términos narrativos respecto a lo que se escribía para entonces en Colombia, y a su vez, mostraba por medio de la trama y los acontecimientos por los cuales atravesaba su protagonista, todo una realidad y problemática social en la cual había un auge en el consumo de drogas, alcohol, prácticas sexuales de corte libertino, promiscuo y de cosificación de la mujer a través de la prostitución. En ese orden de ideas, ¿era posible que una novela de este tipo pudiera encontrar acogida en una sociedad temerosa a los cambios, circunscrita a las prácticas e imaginarios de un pasado colonial y ávida de relatos que tuvieran dentro de sí el sustrato ideológico de corte conservador y católico en auge para entonces? ¿Podría considerarse *De Sobremesa* como una táctica de Silva en términos de De Certeau, caracterizada por la ausencia de poder y del no lugar del artista, que de por sí sugiere la novela, para resistir a las estrategias totalizantes del poder?

III

DIOSA, AMANTE, ARTISTA Y MADRE: LA REPRESENTACIÓN DE MUJER EN EL *DE SOBREMESA* Y LOS IMAGINARIOS EN TORNO AL GÉNERO

Dime quedo, en secreto, al oído, muy paso (...)
Si entrevieras en sueños a aquel con quien tú sueñas (...)
Y sintieras sus labios anidarse en tu boca
Y recorrer tu cuerpo y en su lascivia loca
Besar todos tus pliegues de tibio aroma (...)
Por aquel de quien eres todas las alegrías,
¡Oh dulce niña pálida!, di, ¿te resistirías? (Silva, 1996).

Una vez abordados los diferentes puntos de *De Sobremesa* que distan o se asemejan a los hechos políticos, las prácticas culturales y los imaginarios literarios en Bogotá al final del siglo XIX. Este capítulo se detendrá en las representaciones de mujer presentes en la novela. Un análisis sobre este aspecto, abre la posibilidad de rastrear cuáles eran los imaginarios que se tenían sobre el género, y por consiguiente sus efectos sobre las prácticas sexuales respecto a las cuales la novela pudo ser reflejo. O si más bien la novela difería de los imaginarios y prácticas del momento al ser indebidamente explícita, lo cual podría constituir otra razón para su posible aplazamiento.

En el relato de José Fernández hay una serie de alegorías distintas en torno al papel de la mujer dentro de la sociedad, las cuales a su vez, podrían corresponder con una serie de imaginarios sociales y de prácticas culturales que harían parte de un constructo respecto al cual giraban las relaciones sociales del momento. La mujer amante y libertina, la idealizada como musa, y finalmente, aquella que se constituye como ideal artístico y moral, corresponden al conjunto de visualizaciones que atañen o no a la realidad del momento; no obstante, cada una constituye significaciones que evocan una materialidad particular susceptible de análisis, esto con el fin de entender el entorno cultural del cual Silva partió y al cual dirigió, como posible lector, su novela.

De la mujer, las prácticas sexuales y el matrimonio

El cuerpo humano, como sugiere Max Hering (2008)⁵⁴ no es solo una entidad biológica regida por leyes naturales. Los cuerpos son contenedores de percepciones y significados; son un medio de expresión y un lugar de intervención, control y domesticación. En *De Sobremesa* hay una serie de alusiones a las prácticas sexuales, y al papel de la mujer dentro de la sociedad. Estas alusiones parten de una serie de percepciones y significados en torno al cuerpo, a los que la novela como representación de una materialidad concreta, responde.

Para empezar, es importante aclarar que la sexualidad es histórica, variable y puede entenderse como una serie de efectos y contra-efectos producidos en el cuerpo, el comportamiento y las relaciones sociales a lo largo del tiempo. Si bien es una práctica privada, ésta se convirtió en uno de los blancos predilectos para ejercer poder y control sobre la población (Hering, 2008). Para comprender cómo se entendían las prácticas sexuales, los imaginarios acerca del género y cómo operaban estos a nivel social, es preciso remitirse a los años de la colonia en los que la sexualidad y sus expresiones se convirtieron en materia de preocupación para los españoles que veían con ojos de terror las actitudes indígenas y negras que partían de otra cosmovisión alejada de la cristiana.

De acuerdo con Jaime Humberto Borja (1996), los españoles, que requerían imponer sus prácticas religiosas en la población colonizada, acusaron a los indígenas y negros de polígamos e incestuosos, de practicar el homosexualismo, magia amatoria y bestialismo, entre otras. De manera conjunta, buscaron absolutizar sus normas culturales e impusieron los principios occidentales de comprensión de la sexualidad, según los cuales, ésta estaba orientada hacia el problema del bien y el mal, en donde cuerpo y sexualidad eran el vehículo del mal, y el espíritu, el bien.

Para controlar todas las prácticas consideradas como desviadas, los españoles recurrieron a la evangelización, y con ésta a tres campos concretos que hicieron posible mantener la vigilancia. El primero fue la confesión, que daba acceso a las conciencias individuales, el

⁵⁴ En el texto “Cuerpos anómalos”.

segundo fue el matrimonio, que era el único estado bajo el cual podía vivirse la sexualidad, y el último estaba orientado al ordenamiento de las costumbres. Desde occidente se consideraba que lo referente a lo sexual era una parte de la corrupción del cuerpo. A su vez, la mujer había sido insertada dentro del campo de lo pecaminoso debido a su contundente relación con el erotismo y la tentación. Por lo tanto, se dio una bifurcación en el imaginario de mujer; por un lado, estaba aquella, sobre todo negra, asociada con el pecado y la lujuria, y por otro lado, se encontraba la blanca que daba origen a la reproducción de la estructura de familia patriarcal que trajeron consigo los españoles (Borja, 1996, 185).

Años después de la colonización y con la inminente mezcla racial que se dio en el territorio colombiano, el matrimonio se instituyó como un elemento capaz de contrarrestar el blanqueamiento de las castas por medio de la regulación de los matrimonios desiguales. De esta manera, dos individuos de diferente condición racial no eran libres de contraer nupcias bajo la pena de recibir fuertes castigos de orden socioeconómico. Así, este sacramento implantado en un primer momento para controlar las prácticas sexuales de la población colonizada, se convirtió después en el elemento mediante el cual se mantuvo un orden racial divisorio en términos de apellidos, títulos y privilegios hereditarios que solo podían pasarse a través de uniones en las cuales pudiera comprobarse la homogeneidad racial (Castro- Gómez, 2005).

Para el fin de siglo bogotano en que vivió Silva, la situación de la mujer de clase media y alta era de total dependencia y control por parte del hombre, las oportunidades de acceso a la educación eran muy limitadas y el peso de la Iglesia Católica sobre las prácticas y las costumbres sociales era muy fuerte (Navia, 1996). Se vivía un momento de retoma del control por parte de la Iglesia debido a que el periodo liberal anterior había pretendido la laicización del Estado, expulsado a los jesuitas del país y legalizado el divorcio, entre otras. Cuando la Regeneración llegó al poder, se instituyó un pensamiento totalizante y sistémico capaz de reorganizar y pacificar a la población. Para conseguir esto, se le entregó a la Iglesia el control educativo del país, el dispositivo civilizador de las “minorías” indígenas y la firma del Concordato, devolviéndole así el control de las prácticas y su influencia sobre los imaginarios de la población.

De esta manera, las prácticas sexuales y los imaginarios en torno al género seguían siendo aquellos implantados por los españoles en la colonia, donde el único estado bajo el cual podía vivirse la sexualidad era el matrimonio, cualquier práctica extraña salida de lo tradicional era concebida como escandalosa y merecedora de castigo. A su vez, se consideraba a la mujer exponente de buenas y santas tradiciones; este espacio en el que se movía la mujer bogotana de la burguesía y la aristocracia, le daba una estrechez absoluta en sus prácticas y relaciones a nivel social que provenían del conservadurismo de la sociedad en general y de las ideas dominantes en el discurso regeneracionista (Navia, 1996)⁵⁵.

Como explica Carolina Alzate (2004) en el texto “Mujeres, Nación y Escritura: no hablar ni dar de qué hablar”⁵⁶ el concepto decimonónico de mujer estaba prescrito teniendo como base el comportamiento de María la madre de Jesús. El imaginario de mujer ideal estaba orientado al silencio y la modestia, cuya descripción se hacía en términos no de sujetos de acción sino de sujeto-a. La discusión en torno ellas era asunto exclusivo de hombres y su condición de subordinación significaba, en teoría, respeto y protección. Por lo tanto, el campo de acción del hombre era el público mientras el lugar de la mujer estaba demarcado en lo privado y doméstico. Estos imaginarios también estaban presentes en las representaciones de la época, en la siguiente imagen se muestra una sección del periódico *La Siesta* en la que se define lo que significaba ser mujer a finales del siglo XIX en Bogotá:

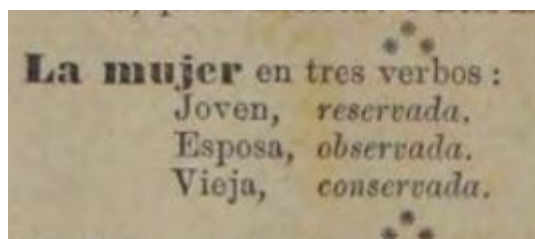


Imagen 3: Revista *La Siesta*, 4 de mayo de 1886. Núm. 4. Colección del Banco de la República, 32.

Esta representación muestra también cómo la mujer se veía necesariamente avocada a cumplir su labor de esposa, puesto que bajo el sacramento del matrimonio era que podía

⁵⁵ Del artículo “La imagen de la mujer en De Sobremesa”.

⁵⁶ Hace parte del texto “Pensar el siglo XIX: cultura, biopolítica y modernidad en Colombia”.

ejercer su capacidad de agencia doméstica y ser al mismo tiempo protegida y respetada en términos sociales. Como señala esta misma autora, si a la mujer se le habían reservado los espacios privados, esa condición implicaba que su dignidad dependía del no dar de qué hablar, es decir de no ser muy nombrada por los habitantes de la ciudad. En ese orden de ideas, su vida se resumía a ser buena esposa, buena madre y a mantener sus asuntos dentro de los márgenes de la privacidad. El siguiente apartado muestra cómo dentro de los imaginarios de la época el control ejercido por cualquier esposo era visto como ideal:

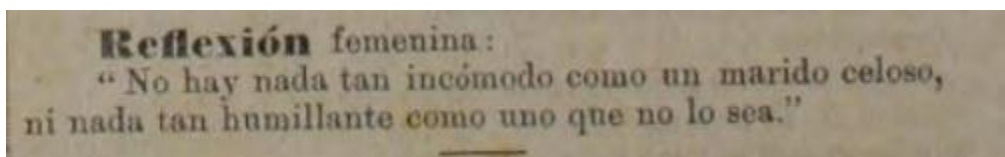


Imagen 4: Revista La Siesta, 27 de abril de 1886. Núm. 3. Colección del Banco de la República, 24.

De Sobremesa, por su parte, contiene una serie de alusiones a la mujer y a las prácticas sexuales en las que es necesario detenerse. El siguiente apartado aborda el tema de las orgías, la promiscuidad y el homosexualismo presentes en la novela con el fin de entender cómo una narración de este tipo pudo ser vista de acuerdo con los imaginarios y las prácticas sexuales concebidas como normales en el fin de siglo bogotano.

Las orgías, la promiscuidad y el homosexualismo en *De Sobremesa*

En la lectura del diario de José Fernández hay una constante alusión a lo sexual, la sexualidad que se muestra en la novela no es religiosa, legítima e idealizada hasta la poetización. Más bien, el relato de Silva enfrenta al lector a una liberalidad alejada del sacramento o el compromiso a través de narraciones explícitas, que incluso ponen en evidencia prácticas anómalas⁵⁷ y señalan la transformación de las sexualidades normativas y del imaginario de mujer contenida, sumisa y virginal.

⁵⁷ Este término se acuña teniendo en cuenta aquello que consideraba como legítimo y normal para la época.

Al comienzo de la narración, cuando el protagonista se encuentra en París, éste relata dos aventuras e idilios eróticos distintos; el primero, el que vivió con María Legendre, una francesa de origen humilde a quien sus aventuras la habían llevado a convertirse en una princesa dueña de un sensualismo sibarítico. Este primer encuentro que se presenta al lector, narra detalladamente las relaciones entre Fernández y su amante que se extendía en voluptuosas posturas sobre las sábanas de raso negro (Silva, 2010, 55). El segundo encuentro, es el que tiene el narrador del diario con Lelia Orloff, otra mujer que resulta poner a éste frente a la anomalía del homosexualismo, o mejor, al encuentro erótico de dos mujeres a quienes encuentra en medio de un acto sexual: “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”(Silva, 2010, 59).

Ambos encuentros y todos aquellos que tendrán lugar después, no escatiman en detalles y hacen alusión a las posturas, los gemidos producidos por el placer, los olores y los detalles corpóreos de los cuerpos reunidos para el único fin del goce. Así, la novela parece mostrar cómo en el contexto finisecular al que hace alusión la obra, las sexualidades anómalas figuraban también entre las prácticas habituales de los hombres y mujeres del momento. No obstante, las anomalías sexuales no hacen referencia exclusiva a prácticas como el homosexualismo, sino también a la liberalidad sexual a la que hace referencia el texto y a la transformación de las prácticas en algo alejado de la normatividad religiosa y estrictamente reproductiva. Por lo tanto, vale la pena preguntarse ¿qué pretendía Silva al hacer alusión explícita a este tipo de sexualidad tenida como anormal y desligada de todo tipo de imposición religiosa?

Como propone Óscar Montero (1997, 255)⁵⁸, el mal de Fernández es el mal de la sexualidad misma representada por la mujer, junto a la amenaza implícita de la perversión. La lascivia y excesos que acompañan a Fernández, lo conducen a la idealización de Helena, la mujer que se encuentra tras un periodo de descontrol y que exalta al nivel de diosa. La aparición de Helena y su repentina partida del hotel en que tiene lugar el encuentro,

⁵⁸ En el artículo “Escritura y perversión en el *De Sobremesa*”.

conllevar a una búsqueda infructuosa de meses para conseguir otro encuentro que nunca sucede y que desencadena una enfermedad nerviosa en el protagonista.

Por lo tanto, Fernández a lo largo de la novela se disputa entre los excesos y la abstención sexual. La enfermedad que lo postra en cama, lo lleva a visitar a una serie de médicos, entre ellos el doctor Rivington, quien le sugiere que su mal se debe a ese incesante anhelo por encontrar a Helena, pero también a la abstinencia sexual a la que se sometió. Las recomendaciones del doctor son esclarecedoras puesto que, por un lado, le plantea la posibilidad de casarse con Helena, lo cual Fernández ni siquiera había pensado, y le sugiere el sacramento como la más hermosa invención de los hombres debido a que es capaz de canalizar el instinto sexual. Por otro lado, el doctor advierte que los impulsos y el instinto sexual son nocivos y pueden ser perversos, no sin antes recordarle que a su edad no debería mantener la templanza monacal en la que se había sumido durante cinco meses. Parecería entonces que el matrimonio, en el imaginario del doctor, se consideraba como un estado para disfrutar la sexualidad y canalizar todo deseo.

De igual forma, en muchas de las crisis por las que pasa el protagonista en la búsqueda de Helena, éste se plantea la posibilidad de conseguir a una prostituta para hacer con ella todo lo que su cuerpo necesitaba: “Hacer de ella mi presa, traerla a mi casa (...) tenerla una semana en que las pobres voluptuosidades que me procuran se mezclaran para mí de una impresión de piedad por ella (...) y las brutalidades de sus compradores nocturnos” (Silva, 2010, 106). El tono de este fragmento sugiere que lo que Silva pretendía con los fragmentos explícitos en torno a las prácticas sexuales no era una apología al liberalismo, puesto que Fernández es crítico con la situación de la mujer que se somete a todo tipo de brutalidades en torno a lo sexual para poder sobrevivir. Asimismo, en otro fragmento de la novela, él mismo se interroga por la violencia que generó en él el haber sido testigo de un encuentro sexual anómalo, lo tilda de brutalidad y plantea: “¿Yo el libertino curioso de los pecados raros que ha tratado de ver en la vida real (...) las más extrañas prácticas inventadas por la depravación humana, yo el poeta de las decadencias que ha cantado a Safo la lesbiana? (...) ¿sería grotesco...odio por lo anormal? (Silva, 2010, 60)

En resumen, si bien Fernández busca asir el mundo a través de todo tipo de prácticas sexuales, el tono y las reflexiones que generan en él ese tipo de situaciones podrían sugerir, primero, como plantea Óscar Montero (1997, 256), que la locura que ronda al protagonista es su incapacidad de comprender y de aprender a manejar su propia sexualidad, y segundo, que lo que quería Silva con *De Sobremesa* era retratar las perversidades del trato a la mujer vista como objeto de placer, así como retratar en su más pura naturaleza las vilezas del hombre finisecular que ya empezaba a avizorar la dicotomía entre los imaginarios religiosos y las prácticas liberales.

El escándalo del padre Escobar: los imaginarios sexuales de la época

Ser hombre o ser mujer evoca estereotipos del pasado anclados en la forma en la cual se constituyó la familia como núcleo de la sociedad y se desvirtuaron las concepciones indígenas y negras en torno al sexo. Así, la mujer era la encargada de perpetuar la especie pero también era imagen de la minoría de edad y del pecado, mientras que el hombre era visto como racionalidad, liderazgo y posible evasión a la institucionalidad del matrimonio. Por lo tanto, el asunto del género está directamente relacionado con significaciones culturales construidas históricamente (Hering, 2012)⁵⁹, donde, como ya se había señalado, la sexualidad aunque hace parte del campo de lo privado fue absorbida por las esferas del poder para controlar sujetos sometidos a una moral impuesta, como sucedió en el territorio patrio con la llegada de los españoles.

Lo que pretende este apartado es explorar por medio del estudio de un caso particular (el del padre Escobar), cuáles eran los imaginarios en torno a lo sexual que existían a finales del siglo XIX en Bogotá por medio del análisis de una práctica transgresora. Este análisis permitirá establecer una comparación entre los relatos en torno a lo sexual en *De Sobremesa* y los imaginarios de la época. Para el año de 1884 en Bogotá y a raíz de un artículo publicado en el diario *La Actualidad*, se desató un escándalo de grandes magnitudes entre la gente acomodada de la ciudad, el artículo titulado “Camino de

⁵⁹ El planteamiento hace parte del capítulo “Prácticas sexuales y pasiones prohibidas en el Virreinato de Nueva Granada” que forma parte del libro “Historia cultural desde Colombia”.

Sodoma” denunciaba que en el *Liceo de la Infancia*, donde había estudiado José Asunción Silva años atrás, su rector, el presbítero Tomás Escobar, ejercía la sodomía con sus alumnos. La acusación provenía de José María Vargas Vila, quien trabajaba en el colegio, y con ésta, los chismes entre la gente de la capital inundaban las calles. Al mismo tiempo, muchas familias se apresuraron a sacar a sus hijos del tan nombrado colegio mientras el plantel fue cerrado y el presbítero conducido a la cárcel en detención preventiva (Santos, 1992, 449).

La tensión que suscitó la noticia no era para menos, puesto que para la época, aunque se manejaba una suerte de hipocresía respecto a la castidad del hombre a quien se le autorizaba de manera implícita los placeres del amor físico, razón por la cual el número de hijos naturales en la capital era considerable, la vida monástica había sido empleada como una especie de modelo de comportamiento para el resto de la población. Ser monje entonces, significaba emular en lo posible la vida de Cristo, y por tanto, los hombres en esa intención debían renunciar a los placeres terrenales y de la carne (Hering, 2012). En la causa del presbítero Tomás Escobar donde se encuentran los alegatos de los defensores y documentos de respaldo, la defensa arguyó que el caso afectaba directamente a la sociedad entera puesto que lo que se estaba poniendo en tela de juicio era el honor de muchos de los hijos de las familias más distinguidas de la capital, así como se cuestionaba la validez del imaginario que rodeaba a la vida monacal:

Conjuntamente serían heridos el gran número de jóvenes de familias muy respetables, llamados a representar papel muy importante en nuestra sociedad. Todos ellos se sentirán lastimados en su honra, á todos ellos alcanzaría la mancha que se ha pretendido arrojar sobre el que fue su maestro y preceptor (...) ¡Y qué mengua para la Patria, y que golpe á la moral pública y que amarga decepción para cuantos aman el bien y tienen fe en el predominio de la virtud. (Causa contra el presbítero D. Tomás Escobar, 1885)

La acusación de sodomía a la cual hacía referencia el caso era explícitamente un vicio contra natura, lo cual significaba la antítesis a la doctrina del control del cuerpo ejercida por la Iglesia y el adiestramiento de las pasiones y los sentidos. Asimismo, el crimen del que era acusado el padre era una oposición al modelo sacramental del matrimonio, del amor

necesariamente heterosexual, la familia y el orden divisorio de las relaciones de género con sus respectivas significaciones (Hering, 2012). De esta manera, la defensa del acusado recurrió primero a poner en tela de juicio la reputación del Vargas Vila como ente acusador, aduciendo que éste solía disfrazarse de mujer y salir en la noche a las calles para ejercer todo tipo de prácticas sexuales anómalas (Causa contra el presbítero D. Tomás Escobar, 1885). Este argumento ponía en el mismo grado de criminalidad a Vargas Vila, puesto que constituía una amenaza para el orden y también iba en contra del imaginario del hombre visto como fuerza viril.

Si en la sociedad en la cual vivía Silva causó una gran conmoción el relato del supuesto crimen del que fue acusado el padre Escobar⁶⁰, entonces ¿qué tipo de reacciones hubiera causado la publicación de *De Sobremesa* que narraba escenas explícitas de encuentros sexuales lésbicos, orgiásticos y lujuriosos?: “Como un sátiro borracho de sexo, la levanté del suelo con los brazos al desprenderme de su abrazo lascivo, y la provocación comenzada con su chanza infantil, acabó, unos minutos después, en un doble maullido salvaje de voluptuosidad sobre el diván de la alcoba” (Silva, 2010, 84).

Tomás Escobar salió absuelto de todo cargo en 1885, no obstante, los pecados que le recriminaron subsistieron como una duda perniciosa en los imaginarios de los habitantes de la capital. Por su parte, cabe anotar que José Asunción Silva escribió una carta en defensa del presbítero y recolectó firmas de los ex alumnos que le dieran sustento. Se requería de valor para enviar una carta, como antiguo estudiante, en defensa de alguien que estaba siendo acusado de abusar de sus alumnos. Tras una serie de cartas publicadas en *La Actualidad*, se cuestionó abiertamente la virilidad de los ex alumnos del *Liceo de la Infancia*.

En suma, en la Bogotá finisecular en que vivió Silva las pasiones alejadas de la norma religiosa representaban un peligro para el orden social debido a que eran definidas, desde

⁶⁰ Como sugiere el siguiente apartado: “¡Yo he visto! Señor redactor, yo he visto arrancarse de los ojos de los niños la venda de la inocencia por la mano alevosa del hombre que estaba destinado a educarlos” (La Actualidad, 1884).

las lógicas del poder, como transgresoras, por esta razón la acusación contra el padre Escobar significó un rompimiento en las creencias, que además ponía de manifiesto una serie de prácticas que iban en contra de la tajante división de lo que significaba ser hombre. De igual forma, una representación de aquellas prácticas constituía un atropello a los imaginarios, como hacía *De Sobremesa* al mostrar de forma manifiesta las necesidades y actos del hombre y la mujer que atendían a las necesidades del cuerpo. Era entonces ésta una forma explícita de violación a la normatividad que se tenía socialmente alrededor de las prácticas sexuales.

El caso de Helena de Scilly Dancourt y la exaltación artística de la musa en *De Sobremesa*

La representación de mujer que hace Silva en *De Sobremesa* no es única y distintiva sino múltiple y diferenciada. Las figuras femeninas que pueblan sus páginas son distintas entre sí, y cada una en su particularidad merece un detenido análisis atendiendo al hecho de que la representación de Silva responde a una materialidad particular, y por ende, a condiciones económicas, sociales y culturales específicas. En primer lugar, las páginas con que inicia el diario de Fernández están dedicadas a refutar el libro *Degeneración* de Max Nordau donde clasifica la producción artística de diversos autores con una debilidad mental particular. Así, Fernández reniega sobre todo de lo que Nordau escribe sobre María Bashkirtseff⁶¹, y más bien, se dedica a exaltar su genio artístico explicando el paso a paso de la enfermedad que la aquejó y que dejó como testigo un diario en el que registró todo su padecimiento.

La descripción detallada del diario de la rusa se detiene en sus proyectos artísticos que requerían de un minucioso estudio y a los que hace referencia Fernández como un ideal de artista, que pese al sufrimiento causado por la enfermedad, se empeña en continuar su empresa artística de manera comprometida y casi visceral. La imagen de Bashkirtseff, como sugiere Héctor Orjuela (1976, 67)⁶², se convierte en el ideal artístico que pretendía

⁶¹ Artista rusa que murió a los 23 años a causa de la tisis.

⁶² Este autor en el texto “De Sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva” plantea que la representación de mujer que hace Silva en *De Sobremesa*, es la misma para Helena, la mujer que idealiza el

emular el protagonista de *De Sobremesa*, quien mostraba también un amplio interés por las artes en general. A su vez, la representación de María Bashkirtseff en su diario, la muestra como una mujer pura, con grandes ideales artísticos, pero que además muere virgen, lo cual pudo contribuir a la idealización de la que fue objeto y a la gran conmoción que produjo su muerte entre los artistas e intelectuales europeos, el mismo Fernández lo plantea de la siguiente manera: “Jamás figura alguna de virgen, soñada por un poeta (...) me ha parecido más ideal y más tocante que la de la maravillosa criatura que nos dejó su alma escrita en los dos volúmenes que están abiertos ahora, sobre mi mesa de trabajo” (Silva, 2010, 42).

En segundo lugar, está la representación de Helena de Scilly Dancourt la cual está presente a lo largo de toda la novela porque, como sugiere el mismo Fernández, todo es ella (Silva, 2010, 21). La descripción con la que empieza el relato de la noche en que el protagonista se cruza con la que será su fuente de inspiración, teme incluso usar de manera inapropiada el lenguaje y restarle magia al momento mismo en que sus ojos se posaron con semejante criatura a quien compara en belleza y virtud con una de las vírgenes de los cuadros de Fra Angélico. Cabe entonces preguntarse ¿qué es lo que hace diferente a Helena de las demás mujeres seducidas por el protagonista a lo largo de la novela? ¿Qué hace que un hombre como Fernández, rodeado por mujeres complacientes, se vuelque en la fútil búsqueda de una mujer a quien solo vio una noche, remota y fugazmente?

Para responder a la pregunta, como sugiere Carmiña Navia (1996), Helena encaja con el imaginario religioso de María, es decir, con la imagen de una virgen, por esta razón, cuando a Fernández se le sugiere el casarse con Helena, la sola idea le parece extraña en tanto desfigura la representación y exaltación de la mujer idealizada al nivel de musa:

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, 2010, 113)

protagonista, y para Bashkirtseff, en donde incluso la imagen de la artista rusa, constituye posiblemente el modelo que inspiró la construcción de la heroína de Silva en la novela.

Helena es la figura que encarna la salvación de la vida llena de perniciosos placeres en la que se encontraba Fernández, pero además el grado de divinización que alcanza su fugaz presencia, basta para que ilumine el resto de la novela. Esa adoración a la mujer que se presenta como una virgen y rescata al protagonista rodea toda una forma de adoración que se concreta a través del arte. Cuando Fernández tras su fallido intento de encontrar a Helena desarrolla una enfermedad nerviosa, el doctor Rivington, que acude en su ayuda e intenta entender las causas del mal, éste le describe tan minuciosamente las características que adornaban la figura de Helena que el doctor le explica al enfermo que la imagen de su musa ya había sido immortalizada en un cuadro por un artista perteneciente a la hermandad prerrafaelita:

Me ha descrito usted a la señorita como una figura semejante a la de las vírgenes de Fra Angélico y este cuadro es obra de uno de los miembros de la cofradía prerrafaelita el grupo de pintores ingleses que se propusieron imitar a los primitivos italianos hasta en sus amaneramientos menos artísticos. (Silva, 1925, 117-118)

La modelo del cuadro no era Helena pero había sido alguien perteneciente a su familia, tal vez la madre o la abuela. No obstante, lo interesante resulta ser el hecho de que los pintores de la hermandad representaban vírgenes atravesadas por una sutil, pero evidente, sexualidad, por lo que este tipo de representación (la de la mujer y la pictórica) incorporan el demonio y el ángel que contenía la dicotomía del imaginario de mujer de la religión católica. Así, Silva, para no degradar a la musa al trato de la cotidianidad y el placer de la carne, deformado luego por la maternidad, mata a la protagonista, y con ello, salva a la mujer ángel (Navia, 1996, 157).

La exaltación de musa pareciera entonces una creación que surge por oposición a las mujeres carnales y mundanas con las que se había relacionado el protagonista, pero también a la mujer madre, progenitora y esposa, que era justamente el imaginario de mujer de la Bogotá finisecular en que vivió Silva. Este segundo tipo de mujer presente en los imaginarios sociales era el de la imagen de mujer que se constituyó en torno a las labores asociadas a lo femenino; como cuidar el hogar, honrar a su marido, criar, amamantar, tejer y cocinar. Todas, actividades catalogadas como indecorosas para los hombres ya que a

estos se les asignaban tareas de “mayor” aplicación, ciencia y trabajo. El hombre se construyó, por oposición, asumiendo la custodia del cuerpo sometido de su esposa y la guía, manutención y liderazgo del hogar.

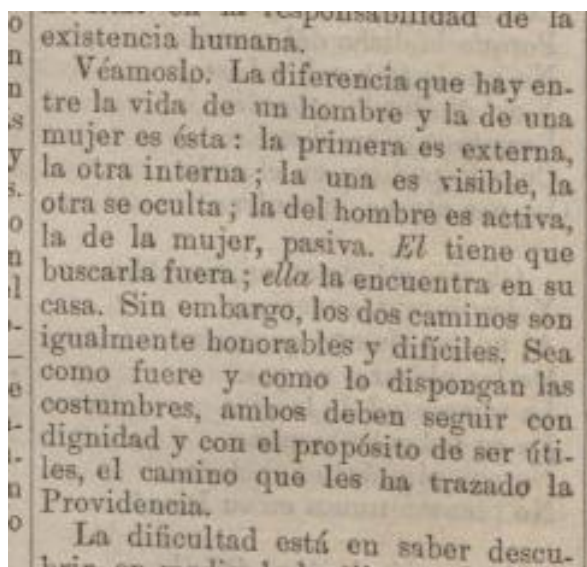


Imagen 5: Periódico La Mujer. N° 1, Soledad Acosta de Samper. (1878). Colección del Banco de la República.

Por lo tanto, la representación de María Bashkirtseff y la de Helena, hacen referencia a la imagen de la virginidad, sin embargo, éstas difieren entre sí, puesto que la primera hace alusión al ideal artístico de la época, y la segunda, evoca el imaginario de mujer idealizada, de musa inspiradora que llega a salvar la vida perdida del poeta decadente y que, se construye en oposición a la mujer libertina y pasional. En la oposición a las otras dos representaciones de mujer, Helena se alza como la más importante de todas, puesto que está fuera del alcance del hombre terrenal y su proximidad solo es posible a través del arte (plástico o escrito).

Los antecedentes sociales: Helena Miralla y María de Jesús Frade

Ya se ha visto cómo en *De Sobremesa* Silva representó diferentes imágenes de mujer, todas construidas a partir de materialidades concretas de la época. A su vez, en la novela la idea de la liberación femenina a través del descubrimiento sexual se erige en contraposición a la mujer idealizada y a la mujer como madre y esposa. Estas distintas representaciones del

considerado sexo débil en la sociedad, podían obedecer a un interés de Silva por retratar el tipo de relaciones que se tenían entre hombres y mujeres, del cual sobresale el interés por mostrar a una mujer alejada de las convenciones sociales acartonadas y coloniales, ante esta situación surge la pregunta respecto a ¿de dónde le surgió la idea a Silva de mostrar los pormenores de la condición de la mujer en el marco de las relaciones sociales?

En el amplio recorrido que hace Santos Molano (1992) por la ascendencia de Silva, existen dos personas que pudieron influenciar la decisión de Silva de mostrar de manera escueta las prácticas transgresoras en torno a lo sexual y a las convenciones religiosas impuestas. Estas dos figuras pudieron ser María de Jesús Frade, abuela del poeta, y Helena Miralla, una amiga cercana de la familia. En primer lugar, María de Jesús Frade provenía de una familia que, aunque era acomodada se había buscado su posición social a punta de esfuerzos de su padre quien litigaba en la Real Audiencia, su origen no tan favorable le valió la enemistad de su posible futura suegra María Cleofe Fortoul, madre de José María Asunción Silva, quien junto con su hermano Antonio María había trabajado hasta hacer parte de una de las familias más acaudaladas de la capital.

María de Jesús y José María iniciaron una relación en que finalmente María de Jesús resultó embarazada pese a no haber contraído nupcias. Hasta aquí la historia parecería la de muchas mujeres que tuvieron hijos naturales por la mala suerte del destino. Sin embargo, María de Jesús contra el parecer de María Cleofe y de la gente de bien de la sociedad bogotana, dio a luz a Ricardo Silva, padre del poeta a quien su progenitor lo reconoció con su apellido. Desde el nacimiento de Ricardo, José María visitaba con regularidad a María de Jesús y a su hijo, pero no estaba dentro de sus intereses el casarse con la madre de su hijo, en gran parte, por no contrariar a su madre que estaba en contra de la relación debido a los intereses irremediables de clase (Santos, 1992, 105).

Como madre soltera, María de Jesús era apoyada por su familia, así como destinaba toda la mensualidad que le daba José María, para los cuidados y la manutención de su hijo. Por su parte, éste “pretendía que reanudaran el amor sexual esporádico, sin compromisos, y María de Jesús, rehuía servirle de objeto de satisfacción carnal. No aspiraba a matrimonio sino a

vivir junto a José Asunción, amándolo y siendo amada por él” (Silva, 2010, 116). Sin embargo, con el paso del tiempo la relación se tornó cada vez más distante. Posteriormente, en 1840 una epidemia de viruela aquejó a la ciudad de Bogotá. Ante la grave situación, María de Jesús junto con otras 100 bogotanas se presentó como enfermera voluntaria en el hospital donde conoció a Federico Rivas Mejía, hijo de una de las familias más aristocráticas de la Nueva Granada, quien al ver el altruismo de la abuela de Silva, quedó profundamente enamorado (Santos, 1992, 105, 120). Rivas Mejía hizo un sin número de intentos por conquistar el corazón de la abuela de Silva, sin embargo, ésta se mostraba reacia a cualquier relación amorosa. La insistencia del médico no hacía que la obstinación de María de Jesús cediera, mientras la acomodada familia de éste se escandalizaba por la negativa de una muchacha que era madre soltera y de clase inferior. La situación perduró así tres años.

La vida era dura para María de Jesús que tenía que anteceder las necesidades de su hijo a las propias. En 1847, José María Asunción le pidió que lo dejara vivir con Ricardo, quien en su casa no pasaría ninguna necesidad y donde podría visitarlo cuando quisiera. La mujer después de mucha insistencia aceptó ceder la custodia de su hijo al padre. Finalmente, Federico Rivas le propuso matrimonio a la particular abuela de Silva, y pese a todo pronóstico, ella lo rechazó: “En una ciudad donde las propuestas de matrimonio eran más escasas que la circulación de monedas, el doctor Federico Rivas Mejía le propuso a María de Jesús Frade que se casaran... y María de Jesús no aceptó” (Silva, 2010, 136). La abuela de Silva, más bien prefirió irse a vivir con el médico sin ningún tipo de atadura de tipo legal.

En segundo lugar, está el caso de Helena Miralla, amiga íntima de la ya nombrada abuela de Silva y de su abuelo José Asunción. Helena Miralla era poetisa y escritora, una mujer muy instruida para los 18 años que tenía para entonces, lo cual se lo debía a la familia acaudalada de la que provenía. A su corta edad vivía atormentada por su matrimonio con el médico Antonio Vargas Reyes. Cuando el hijo del infructuoso matrimonio murió a una tierna edad, el esposo de Helena consideró la muerte como un medio para deshacerse de la atadura que lo unía a su mujer y no se esforzó por ocultar el odio que le inspiraba ésta. Ante

esta situación Helena correspondió a la separación con la misma muestra de desprecio (Silva, 2010, 124). El resto de su vida lo vivió como una mujer separada en una sociedad conservadora.

El actuar de estas dos mujeres desafió los artificios socio- religiosos impuestos para entonces y demostró que el amor no requería instituciones ni intereses que giraran en torno al matrimonio. A su vez, de acuerdo con Santos Molano, la influencia que Helena Miralla tuvo en la vida de Silva fue tal, que su muerte, en 1895, es decir, a los 71 años, generó en él tal conmoción que decidió inmortalizarla al bautizar a la heroína de su novela con el mismo nombre de la venerable fallecida.

La crítica del matrimonio de Silva en “El Telegrama”

Después de aclarar cuáles fueron los casos en los que se pudo inspirar Silva para hablar sobre la condición de la mujer en su novela, en su labor periodística, esporádica y discreta por el uso de pseudónimos que escondieran su identidad, éste escribió un apartado literario en el que hablaba sobre el matrimonio. Dicho apartado podría permitirnos entender más profundamente los aspectos que cuestionaba el autor y respecto a los cuales se encontraba en desacuerdo. En 1888 se publicó en *El Telegrama* lo que Santos Molano (1992) atribuyó a la primer parte de los *Cuentos Negros*, el fragmento se titulaba “La Primera Nube” y en éste se hacía la descripción del tránsito que hacía una mujer- amante a una mujer- esposa, y cómo en ese trato la relación con el hombre que se convertía en esposo, cambiaba radicalmente (Santos, 1992, 604). A continuación, se presentan los aspectos más importantes del fragmento literario:

Aquella escena, su maravillosa intuición de mujer amante se lo había revelado, era el último acto del idilio y el primer alarido de la inmundicia de las cosas (...) Aquel gesto de hastío, de brutal indiferencia del marido, le decía bien a las claras que ya había caído del pedestal, virgen sin aureola, diosa sin culto y sin creyentes. Había perdido la magia de la tentación (...) era el anhelo realizado y ya desvanecido, fue manantial de delicias y ahora fuente de hastíos y decepciones. Véase allá, en la lúgubre lontananza de lo porvenir, fría y muda como estatua yacente, recibiendo el beso como merced del caballero que se dignaba arrojarle como una limosna, una frase compasiva de cariño ¿qué haría ante la horrible decepción? El amante con lisonja en el labio y la corrección más distinguida en

las maneras, se había metamorfoseado en el marido áspero y duro que le imponía silencio para que no cometiese herejías (...) Y este hombre era su dueño y su guía, le daba su nombre como una dádiva, cuando antes se lo ofreciera como un homenaje (...). (Santos, 1992, 605)

El fragmento mantiene una posición crítica frente al matrimonio pero también al papel de la mujer vista como un adorno que con el paso del tiempo pierde importancia. A su vez, se narra la cosificación del cuerpo de ésta que pasa de ser deseado por la tentación, a desvanecerse tras el hastío de lo ya conocido. En todo el fragmento no deja de señalarse que hay un cambio radical entre el primer proceso de conquista de la mujer- amante, en el que el hombre no deja de honrarla con lisonjas, y un segundo momento, que es en el cual éste se sacia de los placeres que le brinda ese cuerpo y pasa simplemente a soportarlo con reproches. Por último, el apartado que se le atribuye a Silva, hace hincapié en el importante hecho de que, para la época, la mujer- esposa hacía parte de la propiedad del marido, que además actuaba como su dueño y guía.

La conversión que plantea el apartado del hombre tras el matrimonio y que Santos le atribuye a José Asunción, podría corresponderse con algunos fragmentos de *De Sobremesa*. Primero, cuando Fernández al ver a Helena la idealiza y la describe de forma tal que, como se había señalado anteriormente, solo la visualiza como virgen aunque las descripciones sugieren una sutil, pero evidente, sexualidad: “Completaban sus cabellos, que se le venían y le caían sobre la frente estrecha en abundantes rizos, las débiles curvas del cuerpecito de quince años, con el busto largo y esbelto, vestido de seda roja” (Silva, 2010, 89). Luego, cuando Fernández aquejado por su enfermedad nerviosa es examinado por el doctor Rivington y éste al ver su anhelo incesante por encontrar a Helena y la pasión de la búsqueda emprendida, le pregunta: “Usted tiene intenciones de casarse con esa hermosa joven si la encuentra, y de fundar una familia? Al no darle yo respuesta porque me quedé confuso y como avergonzado por aquella pregunta (...)” (Silva, 2010, 112). La idea no solo lo deja confuso, sino que posteriormente le aterra pensar en la privacidad con esa mujer elevada al nivel de diosa, así como la vida conyugal y la maternidad le parecen deformar la imagen de ella que se había forjado. Aquel rechazo aterrador, podría corresponderse con la transformación de la mujer- esposa y del engaño del matrimonio que, entre líneas, se constituye bajo la idea de dominio, control y posesión.

“La Primera Nube”, vale la pena aclararlo, sobresaltó la inestable tranquilidad del mundo social bogotano, la situación planteada en éste molestó a la Iglesia puesto que contenía una crítica al sacramento del matrimonio. Asimismo, el fragmento muestra de forma detallada las impresiones de la mujer tras los acontecimientos de los cuales es víctima y bajo los cuales se le desvanece el mundo idílico que se le había sugerido, socialmente y de la boca del lisonjero hombre que se había convertido en su áspero esposo. Entonces, la representación de una mujer que habla, piensa y expone de manera clara sus sentimientos, resultaba incómoda ante el imaginario de la figura femenina hogareña que debía portarse como un objeto precioso cuyas virtudes máximas debían ser la sumisión, la abnegación, y por último, la resignación (Santos, 1992, 605).

Amor constante más allá de la muerte: la prolongación del sentimiento por encima de lo carnal y el encuentro sacramental

El momento último en la búsqueda de Fernández para encontrar a Helena sucede cuando, por equivocación y tras haber pasado diez días de convalecencia por la enfermedad nerviosa que lo aquejaba, decidió tomar un tren que lo alejara para siempre de París y luego un vapor que lo llevara por todo el Atlántico hasta la estatua de la Libertad. En el camino para tomar el tren, Fernández empieza a caminar por un cementerio hasta que sufre otro ataque de nervios, cae al piso y cuando intenta ponerse de pie se encuentra con la lápida de Helena: “Hace doce días hice mi primera salida para ir al cementerio, a donde he vuelto después, todas las mañanas, a cubrir de flores la losa que reza su nombre y dice la fecha y la hora de su muerte” (Silva, 2010, 235).

Helena, la casi diosa, la mujer idealizada como musa, no podía tener otro final sino el de una muerte virginal que además le permitiera a Fernández el seguir adorándola con un fervor casi religioso. Como sugiere Santos Molano (1992) Silva no se limitó en su novela a mostrar la vida de un artista decadente en el que se evidenciaba una crítica severa a la sociedad burguesa. Por el contrario, la novela requería una suerte de redención ante esa realidad tan asfixiante y moralmente debilitada, esa imagen de salvación está representada

en la figura femenina maravillosa, capaz de redimir todo sufrimiento y enfermedad con su imagen y a través del amor, a pesar de que ese amor no llegó nunca a materializarse.

Por lo tanto, la figura de Helena resulta ser tan poderosa que solo con una aparición real a lo largo de toda la novela, transforma el curso de la historia e ilumina la vida de Fernández, de tal forma que llega a transformarla. Asimismo, una vez muere, sigue presente en la novela y en el pensamiento de Fernández que, al volver a su tierra, llama a la villa en la cual vive “Villa Helena” y conserva todos los recuerdos que la rodean, el diario que la nombra y el cuadro con su imagen, con un hermetismo y cuidado casi místico:

¿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 estás viva y vivirás siempre, Helena, para realzar 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, 2010, 236)

En resumen, el amor que Fernández proyecta por Helena va, primero, más allá de cualquier tipo de intención por una unión de tipo sacramental, lo anterior, porque como se aclaró, el matrimonio era el lugar específico en el que la sexualidad podía tener lugar a nivel social, pero esa sexualidad estaba limitada a la preservación del género humano. Esta imagen deformaba a la Helena virginal y divinizada que, necesariamente, se ubicaba más allá de los placeres de la carne. Segundo, es un amor que va más allá de la muerte, puesto que la imagen de Helena se erige bajo una especie de redención a la figura del artista decadente de fin de siglo.

Para terminar, puede decirse que son diversas las representaciones de mujer presentes en *De Sobremesa*: la de la musa que ilumina y redime el camino del artista perdido, la del ideal de artista capaz de continuar su arte hasta el fin mismo de su existencia y la mujer liberada que en sus experiencias sexuales busca descubrir todo un mundo nuevo de sensaciones, y que está ubicada en oposición a la mujer madre y esposa. Cabría preguntarse entonces si lo que pretendía Silva era hacer un estudio psicológico de la mujer y representarla en su novela en su condición de objeto sexual y de sumisión en el matrimonio, pero sobre todo en ese estado mutable al que la sometía el hombre. Así ¿era posible que una

novela como *De Sobremesa*, que tenía como heroína y salvadora a una mujer, que mostraba las liberaciones sexuales que ésta podía llegar a tener, y que también la enaltecía al nivel de ideal artístico, tuviera acogida en una sociedad donde la figura femenina había sido destinada única y exclusivamente para la procreación y el deleite masculino?

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se estudió cómo *De Sobremesa* tenía sus formas particulares de visualizar y enunciar la realidad en la cual estaba inmerso Silva, así como de qué manera ese universo sugerido por la novela, se relacionaba o distanciaba de las prácticas e imaginarios sociales, literarios y políticos de finales de siglo XIX en Bogotá. En las dos últimas décadas de ese siglo, en Colombia se llevó a cabo un proyecto político con el cual se buscó consolidar el Estado nacional y configurar una identidad unificada en sus habitantes. Dicho proyecto sucedió a un periodo de gobierno radical en el cual se pretendió establecer una distancia respecto al pasado colonial y a la influencia de la Iglesia en términos políticos. Sin embargo, estas iniciativas se vieron coartadas por un estancamiento en la economía, que seguía siendo de corte colonial, una serie de guerras libradas por la oposición de los conservadores, los regionalismos existentes y la discriminación racial que pervivía en el territorio y que se había insertado en los imaginarios de la población para diferenciar la posición social y económica de sus habitantes.

Los fracasos del periodo liberal dieron paso a la Regeneración que se instauró en el poder como un gobierno de tipo conservador, cuyos prospectos fundamentales fueron: la centralización de la Nación, la estabilización de la economía y la cohesión social a través de la religión con intervención de la Iglesia. En concordancia José Fernández, protagonista de la novela, en un momento de retiro y reflexión en Los Alpes Suizos se propone un proyecto político de corte centralista, con miras a mejorar la economía y modernizar la Nación que, a todas luces, coincide con la realidad política que estaba viviendo el país. El tono de este fragmento, podría tomarse como una sátira política en la que Silva se burlaba de los imaginarios espaciales que habían sugerido las élites sobre el trópico, de acuerdo con estos, el movimiento civilizatorio venía desde arriba debido al clima benéfico, mientras la tierra caliente era susceptible de domesticación y dominación. Asimismo, hay un paralelo entre el *locus* desde el cual Fernández piensa su proyecto y la vida de Rafael Núñez, líder de la Regeneración, quien pensó en cómo podría transformar la realidad del país desde su estadía en Europa, así, de nuevo la civilización se sugería como venida desde arriba.

El proyecto de José Fernández tenía como fin el conseguir la modernización de la Nación. Esta transformación, en palabras del protagonista, se lograría a través de la locomoción, capaz de comunicar fácil y rápidamente todas las zonas del país. A su vez, el empleo de tecnología en el campo posibilitaría la inclusión de los productos nacionales en los mercados internacionales, para así mejorar y estabilizar la economía. Este objetivo correspondía con el de la Regeneración, puesto que Núñez, muchos años antes de volver al país e integrarse en la política, había ideado un plan económico que hiciera posible su idea de pacificar y unificar a todos los habitantes del territorio patrio.

En consecuencia, el sueño político de Fernández es una representación de los conflictos y prácticas políticas de la época, incluyendo los cambios sucedidos a nivel social que implicaron el paso del gobierno liberal a la Regeneración, como por ejemplo el cambio de la libertad de prensa al control de las publicaciones por parte del gobierno. De igual forma, en el fragmento político de la novela puede evidenciarse una posición desencantada del hombre y la sociedad debido a los medios violentos que se habían institucionalizado por parte del gobierno para imponer las ideas. Por lo cual, el protagonista de Silva piensa incluso en recurrir al recurso violento para poder llegar a dirigir el país. Así, el paralelismo entre la novela y el clima político del país a finales del siglo XIX es innegable, la novela incluso hace referencia al discurso de la necesidad de un gobierno central y estable como pretexto para implantar un proyecto político de carácter autoritario como fue justamente el de la Regeneración.

Por otra parte, de acuerdo con Benedict Anderson (1993), tanto la novela como el periódico cumplieron el papel de representación que la “comunidad imaginada” requería, en tanto proveían una imagen identitaria a aquellos miembros que la componían. Por esta razón, las producciones intelectuales y artísticas de finales de siglo en Bogotá pretendían crear símbolos que identificaran a los habitantes del territorio con una idea unificada de país. Las revistas literarias y las representaciones culturales más reconocidas del momento, que antecedieron a la creación de *De Sobremesa*, buscaban construir un relato nacional capaz de retratar a los habitantes del territorio patrio. Estas representaciones (*Papel Periódico*

Ilustrado, El Mosaico, La Revista Literaria, etc.) eran elaboradas por letrados y políticos, que además, a través de la escritura construyeron una narración que diferenciaba el lugar propio de las élites, de aquel que ocupaba el pueblo, así como daban continuidad a los imaginarios católicos y conservadores promovidos desde el gobierno. En cuanto a las prácticas lectoras, éstas estaban asociadas con formas de reunión como las tertulias, estas formas de discusión en torno a la lectura eran fundamentales en tanto que la práctica estaba orientada al intercambio de ideas. A su vez, la declamación de poemas y la difusión de la creación de obras a través del voz a voz son muestra de cómo la producción literaria era transmitida entre la población letrada.

En *De Sobremesa* hay una serie de reflexiones en torno al papel del artista en la sociedad, quien se sugiere, necesariamente, como alguien con un constante deseo por saber y entender todas las formas de pensamiento y expresión a las que ha dado origen el hombre. El artista entonces, es aquel que se asimila a un loco debido a que va en contra de los criterios que guían la vida de los demás. Por lo tanto, el imaginario de artista que se plantea en la novela de Silva difiere del imaginario de artista que se tenía en la Bogotá de entonces, que en vez de ir en contravía de los preceptos y prácticas habituales, era el encargado de representar los ideales ideológicos y políticos con el fin de unificar a sus pobladores. La idea de equiparar al artista con el loco también trae a colación el discurso médico que pretendía higienizar a la población a través de diferentes medidas de salubridad, pero también establecía un imaginario en torno al tipo de habitantes que iban en contra de ese precepto, entre ellos figuraba el loco. Por lo tanto la propuesta de artista que sugiere *De Sobremesa* abre la posibilidad de pensar que Silva pretendió retratar el discurso médico de fin de siglo, haciéndole contrapeso al proponer un protagonista que fuera escritor y al mismo tiempo sufriera de una enfermedad nerviosa sin ninguna cura.

De las publicaciones de carácter literario que existieron para la época en que Silva publicó algunos de sus trabajos, algunas de ellas tenían como interés ampliar el campo literario del país e incorporar la producción nacional a la literatura universal. Su fracaso en general se debía al poco público que tenían y a la falta de asiduidad en los pagos por parte de los suscriptores. Bajo las estrategias de control como la redacción de relatos nacionales que

unificaran a los habitantes y dieran continuidad a los imaginarios existentes, surgieron tácticas que provenían de aquellos que no formaban parte de las lógicas del poder, su accionar se emprendió bajo las mismas reglas de éste a través de la publicación o difusión de artículos en los cuales se cuestionaba al gobierno, por lo cual, la letra también sirvió para criticar la situación del momento. *De Sobremesa* entonces podría pensarse también como una táctica de Silva para ridiculizar y mostrar a manera de espejo la realidad social y política de entonces.

La sociedad bogotana que había sido construida bajo los imaginarios de la fe católica, perjuraba de cualquier tipo de prácticas libertinas. *De Sobremesa* mientras tanto relataba una serie de prácticas que podrían haber sido vistas como escandalosas y pretendían mostrar con todo detalle la vida del artista decadente de fin de siglo relacionado con el consumo de drogas y prácticas sexuales desenfrenadas. No obstante, en la Bogotá de fin de siglo este tipo de prácticas ya habían empezado a evidenciarse entre los jóvenes acomodados de la ciudad, por lo cual la novela representaba la hipocresía social que se vivía entonces, puesto que por un lado se juzgaba cualquier tipo de práctica que fuera en contra de la moralidad cristiana, y por otro lado, algunos de los ciudadanos se oponían a dichos preceptos cometiendo cualquier tipo de “inmoralidades”.

A su vez, las prácticas sexuales relatadas en la novela, con narraciones explícitas y encuentros anómalos (lésbicos y orgiásticos), de acuerdo a lo considerado como normal para la época, hubieran constituido un escándalo en una sociedad que todavía estaba edificada bajo los imaginarios relacionados con el género, según los cuales la mujer era vista bajo la dualidad de pecadora y reproductora del orden colonial existente. El matrimonio, por su parte, constituía el único espacio bajo el cual podía vivirse la sexualidad, pero solo con el fin de la reproducción. En todo caso, podría decirse que Silva al mostrar el orden de las relaciones entre hombres y mujeres, pudo buscar representar la condición de la mujer en el estado de objeto sexual o adorno del hogar en el que había sido sometida por las prácticas e imaginarios existentes. Una crítica de este tipo hubiera disgustado mucho a la Iglesia, encargada de perpetuar este orden de las cosas, y a la

Regeneración, que creía que solo a través de dichos imaginarios y prácticas de orden religioso podría organizar a las personas bajo su mandato.

Después de establecida la Regeneración, el país siguió viviendo dificultades económicas, por esta razón se acentuaron las políticas represoras que pretendían acallar a las voces de protesta, reprimir la libertad de prensa y mantener la aparente calma por medio del uso de la fuerza. Asimismo, los relatos nacionales imprescindibles para retratar de forma particular al tipo de ciudadanos que requería la apenas germinante Nación colombiana, contenían una nostalgia implícita por restablecer el orden social colonial. Mientras tanto, *De Sobremesa* era innovador en términos narrativos respecto a lo que éste planteaba, al tipo de situaciones que acontecían en el relato y al tipo de personajes, como eran el artista decadente y la mujer como diosa (Helena), como ideal artístico (María Bashkirtseff) y como figura de liberalidad sexual (Lelia Orloff, Nini Rousset, entre otras).

La novela era una representación que estaba enmarcada en los hechos sociales, políticos y culturales de la Bogotá de final de siglo XIX; sin embargo, respondía de manera contraria a los imaginarios y prácticas del momento. En lo político el texto recoge, procesa y adopta los discursos de la Regeneración basados en el orden y el progreso, y los enuncia a través de la voz de su protagonista con un tono satírico. En lo social muestra las prácticas libertinas y desenfrenadas del artista decadente, que estaban en contra de los preceptos morales establecidos por la Iglesia, al mismo tiempo que plantea un imaginario de artista inquieto ante cualquier forma de expresión y pensamiento. Esta concepción encarnada en Fernández visto como poeta, difería del papel del artista bogotano que había sido llamado a crear representaciones capaces de unificar culturalmente a los habitantes de la Nación. Finalmente, en lo literario, la novela era innovadora puesto que tenía una complejidad estructural desconocida hasta entonces en la novela colombiana, presentando al lector una serie de voces y de estratos narrativos en interacción con personajes complejos.

Por estas razones, y no deja de ser una hipótesis, la novela pudo haber sido excluida del campo literario manejado por la élite, en tanto representaba una crítica ante el orden normal de las cosas y evidenciaba una realidad de la que la élite bogotana, como posible lectora, no

quería hacerse cargo. Como el mismo Santos Molano (1992) señala, aún en vida algunos de los textos de Silva eran fuertemente críticos, por lo cual, cuando entre los habitantes de la capital se corrió el rumor de que éste estaba escribiendo una novela, muchas personas se preocuparon por las revelaciones imprudentes que se pudieran mostrar en el libro.

Para terminar, en la introducción se señaló el interés por entender qué otras razones, más allá de las azarosas y accidentales que se han sugerido hasta el momento, fueron las que llevaron a la desaparición de la novela de Silva. En consecuencia, lo expuesto a lo largo de este trabajo no deja de ser una hipótesis, que por lo planteado anteriormente, resulta ser viable y razonable, teniendo en cuenta las distancias encontradas entre el campo literario, social y político de la época y las situaciones narradas a lo largo del texto. De manera tal, un interés particular por entender los imaginarios y prácticas de la época así como del valor de *De Sobremesa* con relación al momento histórico desde el cual fue producido y en el cual estaba inmerso, es lo que me llevó a proponer este tipo de análisis, en tanto que ambos aspectos se entrecruzan y corresponden para abrir todo un espectro de posibilidades investigativas y de estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, C. (1991) *Isidoro Laverde y la Revista Literaria una reflexión sobre la historia de la literatura colombiana*. Boletín cultural y bibliográfico. Vol. 28. (27) Colombia.
- Anderson, B. (1993) *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica: México.
- Alzate, C. Et al. (2004) *Pensar el siglo XIX: cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.
- Borja, J. (1996) *Inquisición, muerte y sexualidad en la Nueva Granada*. Ariel: Colombia.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas de arte génesis y estructura del campo literario*. Anagrama: España.
- Cáceres- Delgadillo, C. (2012) *Nación y literatura: Colombia en el siglo XIX. Un estudio de "De sobremesa" de José Asunción Silva*. Editorial Académica Española: Alemania.
- Carvajal, M. Et al. (1969) *Cuadros de costumbres*. Carvajal: Colombia.
- Castaño, G. (1995) *Los radicales y la educación*. Revista Credencial historia. (66) Colombia.
- Castro- Gómez, S. (2005) *La Hybris del punto cero: ciencia raza e ilustración en la Nueva Granada*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.
- _____. (2009) *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.

Charry Lara, F. (1989) *José Asunción Silva por Fernando Charry Lara*. Procultura: Colombia.

Chartier, R. (1992) *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Gedisa: España.

_____. (1996) *Escribir las prácticas Foucault, De Certeau, Marin*. Manantial: Argentina.

Deas, M. (1993) *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Tercer Mundo: Colombia.

De Certeau, M. (1999) *La invención de lo cotidiano*. Editorial Universidad Iberoamericana: México.

El Repertorio Colombiano (1883) Biblioteca Luis Ángel Arango: Colombia.

García Márquez, G. (1996) En busca del Silva perdido. En *José Asunción Silva en el colegio Antología*. Ediciones Casa Silva: Colombia.

Garrido, M. (1983) *La Regeneración y la cuestión nacional estatal en Colombia*. Banco de la República: Colombia.

Gómez, E. (2007) Curiosidades y más curiosidades de la Regeneración. Revista Credencial Historia. Edición 216. Recuperado de: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre2007/regeneracion.htm>. 30-01-17.

Gutiérrez- Girardot, R. (1991) *Tres revistas colombianas de fin de siglo*. Boletín cultural y bibliográfico. Vol. 28. (27). Colombia.

Helg, A. (1987) *La educación en Colombia 1918-1957 una historia social, económica y política*. Cerec: Colombia.

Henao, D. Et al (1996) Los dilemas del espíritu burgués en De Sobremesa. En *De Sobremesa lecturas críticas*. Editorial Universidad del Valle: Colombia.

Hering, M. Et al (2008) *Cuerpos Anómalos*. Editorial Universidad Nacional de Colombia: Colombia.

_____. Et al (2012) *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.

_____. Et al (2012) Prácticas sexuales y pasiones prohibidas en el Virreinato de Nueva Granada. En *Historia Cultural desde Colombia. Categorías y Debates*. Universidad Nacional de Colombia: Colombia.

Jaramillo, E. (1995) Los primeros lectores de José Asunción Silva. En *Colombia en el contexto latinoamericano*. Memorias del Congreso de la Asociación de colombianistas: Colombia.

_____. (1998) *Artes de la lectura en la ciudad del Águila negra: la lectura en voz alta y la recitación en Santafé de Bogotá a fines del siglo XIX*. Revista Iberoamericana. Vol. LXIV. Colombia.

Jáuregui, Carlos. (1999). Conferencia, *Candelario Obeso entre la espada del romanticismo y la pared del proyecto nacional*. Biblioteca Luis Ángel Arango: Bogotá.

Laverde- Amaya (1963) *Revista Literaria*. Biblioteca Luis Ángel Arango: Colombia.

La Siesta (1886) Biblioteca Luis Ángel Arango: Colombia.

La *Revista Gris* (1892) Biblioteca Luis Ángel Arango: Colombia.

Martínez, F. (2012) *Leer a Silva a contrapelo: De Sobremesa como novela tropical*.
Revista Antípoda. (15). Colombia.

_____. (2013) *El invernáculo móvil de José Fernández: naturaleza, tecnología y degeneración en la prosa de José Asunción Silva*. Revista de Estudios Hispánicos.
(47). Colombia.

_____. (2015) Introducción para la edición de Manuela. En *Manuela*. Biblioteca
básica de cultura colombiana: Colombia.

Mejía-Pavony, G. (1999) *Los años del cambio historia urbana de Bogotá 1820-1910*.
Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.

Melo, J. (2008) *La revistas literarias en Colombia e Hispanoamérica: una aproximación a su historia*. Recuperado de www.jorgeorlandomelo.com

Mendiola, A. (2006) Las representaciones como temas de estudio de la historia. Una aproximación desde Louis Marin. En *Producciones de Sentido 2. Algunos conceptos de la historia cultural*. Editorial Universidad Iberoamericana: México.

Montero, O. (1997) *Escritura y perversión en De Sobremesa*. Revista Iberoamericana Vol.
LXIII.

Mujica, E. (1985) *Novelas y cuadros de costumbres*. Procultura: Colombia.

Navarro, J. (1996) De Sobremesa: genio y enfermedad. En *De Sobremesa lecturas críticas*.
Editorial Universidad del Valle: Colombia.

- Navia, C. (1996) La imagen de la mujer en De Sobremesa. En *De Sobremesa lecturas críticas*. Universidad del Valle: Colombia.
- Orjuela, H. (1976) *De Sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Colombia. Instituto Caro y Cuervo: Colombia.
- Pellicer, R. (1999) De sobremesa de José Asunción Silva y la novela modernista. En *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. Editorial Universidad de Zaragoza: España.
- Pérez, A. (2015) *Nosotros y los otros. Las representaciones de la Nación y sus habitantes. Colombia 1880-1910*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Bogotá.
- Pöppel, H. (2001) *Tradición y modernidad en Colombia. Corrientes poéticas en los años veinte*. Otraparte, Universidad de Antioquía. Colombia.
- Rama, Á. (1998) *La ciudad letrada*. Arca: Uruguay.
- Ramos, M. (1940) Prólogo, *Diario de mi vida* (María Bashkirtseff). Colección Austral: México.
- Saldarriaga, A. (1996) *Una ciudad adormecida en medio de la lluvia*. Revista Gaceta. (32-33). Colcultura: Colombia.
- Sánchez, E. (2014) *La higiene durante el periodo de la Regeneración (1886-1905): el posicionamiento de los médicos profesionales frente a los empíricos y la población bogotana*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana: Colombia.
- Santos, E. (1992) *El corazón del poeta: los sucesos reveladores de la vida y la verdad inesperada de la muerte de José Asunción Silva*. Nuevo Rumbo Editores: Colombia.

_____. (1996) *Economía, política y vida cotidiana en la época de José Asunción Silva*.
Revista Gaceta. (32-33) Colcultura: Colombia.

_____. (2010) Prólogo. En *De Sobremesa*. Casal Gaudí Ediciones: Colombia.

Sarmiento, E. (1968) *Estructuración y simbolismo en De Sobremesa, de José Asunción Silva*. Revista Cosmos: Colombia.

Serna J. y Pons A. (2013) *La historia cultural. Autores, obra, lugares*. Akal: España.

Serrano, E. (1996) Narración, discurso y tiempo en *De Sobremesa*. En *De Sobremesa lecturas críticas*. Editorial Universidad del Valle: Colombia.

Silva, J.A. (1995) *Cuarenta y cinco cartas 1881.1896*. Arango editores: Colombia.

_____. (1996) *José Asunción Silva en el colegio*. Antología. Ediciones Casa Silva:
Colombia.

_____. (1999) *Prácticas de lectura ámbitos privados y formación de un espacio público moderno*. Boletín socioeconómico (31). (s.e).

_____. (2010) *De Sobremesa*. Casal Gaudí ediciones: Colombia.

Tirado- Mejía, A. (1976) *Aspectos sociales de las guerras civiles en Colombia*. Colombia.
Andes: Colombia.

Tollinchi, E. (2004) *Los trabajos de la belleza modernista 1848-1945*. Editorial de la
Universidad de Puerto Rico: Puerto Rico.

Torres, O. (1996) *Al margen de la prensa*. Revista Gaceta. (32-33) Colcultura: Colombia.

Vallejo, F. (1995) *Chapolas negras*. Alfaguara: Colombia.

Von Der Walde, E. (1997) *Limpia, brilla y da esplendor: el letrado y la letra en Colombia a finales del siglo XIX*. Revista Iberoamericana. Vol. LXIII: Colombia.

_____. (2007) *El “Cuadro de Costumbres” y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia*. Revista Arbor. Vol. 183. (724).

Williams, R. (1991) *Novela y poder en Colombia 1844- 1987*. Tercer Mundo Editores: Colombia.