

Identidades de género imaginadas: un análisis de la masculinidad representada en *De sobremesa*

Sarah Valentín Sánchez

La fascinación que despiertan los períodos finiseculares se origina a partir de la vorágine en la que se entremezclan las energías políticas entre lo nuevo y lo obsoleto. En dichos marcos temporales bisagra, pueden mapearse las tendencias conservadoras del discurso cultural del siglo que termina junto con la expresión de las nuevas actitudes modernas, tratando de abrirse camino. Dicho patrón está perfectamente descrito por Elaine Showalter en *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (1991), en que la autora argumenta que la exploración en las identidades de género y sexual es un *continuum* que parte de los procesos iniciados a finales del siglo XIX.¹ Para Showalter, en los eventos acontecidos a fin de siglo se evidencia una desestabilización en el sistema de género: “all the laws that governed sexual identity and behavior seemed to be breaking down” (3). En dicho contexto, la aparición de nuevos conceptos como la homosexualidad y el feminismo son desencadenantes de procesos múltiples de redefinición de las estructuras afectivo-sexuales. Por un lado, las mujeres toman conciencia de su posición subalterna en la sociedad patriarcal. Entre otros eventos, comienza en este momento la lucha del movimiento feminista por alcanzar la igualdad. Las intelectuales y sufragistas reivindican intensamente el derecho al voto, así como una mayor visibilidad y agencia para las mujeres mediante su incorporación a la esfera pública. Por otra parte, los hombres inician paralelamente su propio cometido de redefinición de la masculinidad, con actitudes disidentes que ponen a prueba los límites de lo normativo. El afianzamiento de la sociedad burguesa conlleva la adopción de un discurso hegemónico que contempla la masculinidad en términos de poder, éxito y productividad en el ámbito industrial.

Muchos hombres, al no encajar en dicha definición dado su rechazo a una interpretación materialista de la realidad, exploran en su producción artística actitudes provocadoras que tratan de expandir los límites en la representación de lo masculino. En ese sentido, Showalter puntualiza: “the system of patriarchy was under attack, not only by women, but also by an avant-garde of male artists, sexual radicals, and intellectuals, who challenged its class structures roles” (11). Estas acciones se dan principalmente mediante una serie de comportamientos impregnados de un alto grado de afectación que, a grandes rasgos, Sylvia Molloy define como el ámbito geopolítico de *la pose*. A consecuencia de ello, en el período que nos compete comienza a producirse una asociación entre modernidad y feminización,

generalizándose una suerte de lamento colectivo burgués por el debilitamiento de la virilidad en las artes y las letras. De manera similar a lo ocurrido con las mujeres, cuyos comportamientos no encajaban con las expectativas de su género, se trató de ordenar las masculinidades disidentes trasladando la disidencia al ámbito médico. La razón para ello se da en que, al asociar las actitudes sexuales no normativas con lo patológico, se logra neutralizar la energía política desestabilizadora que se desprende de su puesta en escena.

Este es el momento histórico en el que los psiquiatras clasifican nuevas afecciones derivadas de lo emocional y/o afectivo, tales como la neurosis masculina o neurastenia, incluyendo a la homosexualidad como un tipo de patología. Tal y como establece Michel Foucault, la diversidad en la orientación sexual se convierte, entonces, en un problema médico, pues mediante una apariencia de investigación científica se logra más fácilmente ordenar, controlar y castigar comportamientos considerados *aberrantes* en la época, con la voluntad de establecer la noción de sexualidad normativa.² Por consiguiente, de todo lo mencionado hasta el momento se desprende que, del surgimiento de feminidades activas y masculinidades subversivas—percibidas ambas como elementos desestabilizadores del orden social—se desencadenan reacciones vehementes que impregnarán el discurso cultural. Los escritores finiseculares desarrollan escenarios de ficción paralelos a su realidad social que, por un lado, muestran la confusión social experimentada en el fin del siglo XIX (“the *Sexual Anarchy*,” en palabras de Showalter) y, por otro lado, revelan su posición respecto a la crisis provocada por la redefinición de las nociones de género.

En el presente ensayo se trata de demostrar cómo se materializan algunas de estas tensiones en una obra literaria producida por el escritor colombiano José Asunción Silva, perteneciente a los círculos intelectuales masculinos del *fin de siècle* latinoamericano. Su novela modernista *De sobremesa* (escrita en 1896, aunque publicada póstumamente en 1925) refleja un momento de conflicto—tanto a nivel introspectivo como en el plano político en el que se inscribe la obra—derivado de los desplazamientos estéticos en la representación de las identidades de género. Propongo una lectura de la novela en la que su personaje protagónico, José Fernández de Andrade, se enfrenta a una enfermedad nerviosa cuyo origen está conectado con las dificultades que encuentra para interpretar y expresar su propia masculinidad. El hilo conductor del relato es una suerte de peregrinación, tanto estética como médica, que propicia el encuentro de José con una variedad de personajes de naturaleza alegórica, quienes actúan a modo de espejo donde poder explorar su atribulada psicología. Dichos personajes, mediante sus experiencias vitales y la expresión de sus deseos y/o afectos, bien se conforman, bien ponen a prueba los límites del discurso hegemónico en materia de identidad de género y sexual. En mi análisis propongo que este abanico de sujetos alegóricos nos permite, a su vez, rastrear la postura del propio Silva al respecto del caos finisecular y las tensiones surgidas a partir de la redefinición de la identidad masculina, así como de los procesos de emancipación de las mujeres.

De este modo, mi interpretación de la novela se articula como la búsqueda de un espacio seguro (*safe space*) donde el autor, a través de su personaje protagónico, explora cómo representar en la ficción una masculinidad no normativa/feminizada, sin renunciar a una visión patriarcal acerca de la feminidad.³ Por lo tanto, en primer lugar, se observará la posibilidad de identificar un paralelismo entre José Asunción Silva y el protagonista de su

novela. A continuación, se analizarán las connotaciones de significado subyacentes en la búsqueda de su espacio seguro: frente a la alienación que experimenta en la sociedad burguesa por su incapacidad de establecerse como hombre estable y productivo, José encuentra en la reclusión—tanto dentro de su pequeño círculo homosocial de amistades, como en las consultas médicas y, finalmente, su retiro en Villa Helena—una oportunidad para explorar en profundidad la complejidad de su identidad masculina sin temor a ser marginado. En última instancia, se argumenta que el personaje encuentra la manera de integrar las múltiples poses masculinas que ostenta dando pie a la construcción de una nueva identidad, la definitiva, como poeta recluso en el duelo por su amada.

Mi tesis arguye que los desequilibrios emocionales de José se disipan una vez este decide dedicar el resto de sus días a honrar el recuerdo de su musa, Helena—la figura alegórica primordial, de las antes mencionadas—quien representa para él, ante todo, la pureza del arte no mercantilizado. Además de concluir el relato, mediante la exaltación estética del duelo por la amada muerta, Silva trata de reforzar su pertenencia a los círculos homosociales de la intelectualidad modernista, adscribiéndose a la corriente estética finisecular del culto necrofílico de la musa. Esta conclusión parte de la propuesta de la crítica Ana Peluffo, quien determina que la mecánica literaria del duelo fue una estrategia empleada por los escritores modernistas para expandir los límites de su masculinidad. La crítica argumenta que la muestra pública de aflicción, por un lado, les ofrecía una oportunidad justificada para la expresión de sentimientos poco viriles. A su vez, el luto colectivo por la mujer perdida ofrece la posibilidad de una experiencia de conexión fraternal en la que, quizás subconscientemente, canalizar sus tendencias misóginas, revelando todo ello una tendencia sintomática de esta generación de escritores. Consecuentemente, el presente estudio se propone demostrar esta tendencia rastreando los indicios de actitudes misóginas que se revelan en la construcción de los personajes alegóricos femeninos en la novela de Silva, haciendo una mención especial al personaje de Helena.

Ecos de la personalidad de Silva en *De sobremesa*, ¿una novela autobiográfica?

Además de ser considerado el escritor modernista colombiano más importante, José Asunción Silva constituye una leyenda literaria en su país dado el halo de misterio que presenta su biografía. Resulta difícil aproximarse a *De sobremesa* de manera neutra, puesto que cualquier lector informado fácilmente encontrará paralelismos entre la biografía del autor y el personaje protagónico. Silva emplea en esta novela el recurso literario del diario personal, estrategia narrativa que, según Remedios Mataix, le permite expresar una mayor subjetividad desde el “yo” de su personaje y proyectar a través de él “sus conflictos intelectuales, existenciales y político-sociales” (116). El formato de diario ofrece la posibilidad de canalizar en el texto sus propias dificultades para encajar como escritor modernista en la sociedad burguesa bogotana, a la que consideraba excesivamente provinciana y carente de refinamiento. Como punto de partida debemos entender que la obligación de responsabilizarse del negocio familiar de los almacenes de lujo tras el fallecimiento de su padre supuso para Silva una entrada abrupta en la madurez. En adelante, tuvo que lidiar con continuos vaivenes económicos que contribuyeron a desestabilizar un estado emocional de por sí delicado. El ejercicio autodidacta de la literatura se convirtió para él en una vía de escape; Silva era un lector voraz de libros que abarcaban distintos ámbitos

de conocimiento, y desarrolló también una gran afición por la pintura. El negocio familiar le permitió realizar un viaje a París que resultó definitivo para definir su sensibilidad artística, siendo este el epicentro del que irradiaba la vanguardia ansiada por los escritores latinoamericanos. Allí pudo empaparse de la experiencia de la modernidad, apropiándose de elementos que tendrán gran repercusión en su literatura posterior, como fue el movimiento de la hermandad prerrafaelita, de gran interés para el presente estudio, como se detallará más adelante en el análisis.

En su regreso a Colombia era ya evidente la transformación tras la experiencia de París, hecho que agudizó la brecha de Silva con su medio ambiente. A su llegada, quiso convertirse en portavoz y difusor de la modernidad europea entre la sociedad bogotana, asumiendo la que Susana Rotker considera principal misión de los escritores de fin de siglo, “introducir en el imaginario social un sistema de representación cosmopolita, sensorial y sofisticado, muy conveniente para el estilo de vida que se quería implantar en los centros urbanos” (67). En su estudio biográfico sobre Silva, Mataix opina que el escritor exageraba su pose de *raro*, “con exhibiciones de lujo exótico, saber enciclopédico y desprecio por el gusto común” (30). Las similitudes del autor con el personaje de José Fernández de Andrade—quien reproduce en la novela el itinerario europeo del propio Silva—han dado lugar a la especulación de la crítica sobre el posible carácter autobiográfico de la novela. Los trabajos de Sylvia Molloy, Gabriel Giorgi o Remedios Mataix, ya mencionados, han rastreado en la novela las claves para entender la misteriosa vida de Silva, en particular los motivos que le llevaron a suicidarse. Al respecto, debemos tener en cuenta que, en sus últimos años de vida, Silva se enfrentaba a enormes dificultades. Especialmente terrible fue el dolor provocado por la muerte de su hermana Elvira en 1891 a causa de una neumonía. Según explica Mataix, este evento produjo una consternación colectiva que quedó documentada en los diarios bogotanos en forma de artículos necrológicos y elegías de admiradores de la joven, como el famoso poema “Elvira Silva,” de Jorge Isaacs (42). De alguna manera, esta será la primera aproximación de Silva a la expresión colectiva e intelectual del duelo y, por tanto, es un momento a tener presente para la argumentación de este trabajo.

Además de la profunda tristeza a raíz de la muerte de su hermana, su depresión empeoró tras la pérdida del primer manuscrito de *De sobremesa* en el naufragio del barco que lo trasladaba de Caracas a Colombia, en 1895. El escritor dedicó los últimos años de su vida a reescribir la novela, en cuya segunda versión quedó reflejado el desgaste emocional que le supuso tal esfuerzo. Podemos inferir que, independientemente de las especulaciones sobre las implicaciones biográficas de la novela, lo que el texto literario refleja son las vicisitudes de un personaje con un estado mental alterado, en el contexto de una sociedad en proceso de cambio en la que parece no encajar. Debemos, por tanto, hacer una lectura de la novela contemplando no solo el estado emocional del autor, sino, además, las complejidades del contexto histórico en el que se desarrolla, pues es de aquí de donde parte la necesidad de evasión. En la línea de la propuesta interpretativa de Klaus Meyer-Minnemann al respecto de los orígenes de la novela latinoamericana contemporánea (437), mi análisis observa en *De sobremesa* un intento de creación de un universo propio a modo de refugio del autor. Silva expresa a través del “yo” de Fernández algunas de las tensiones de su tiempo—el debate entre ciencia y estética, decadentismo e idealismo, masculinidad hegemónica y subversiva—y, aunque la novela oscile entre el testimonio y la parodia, “su autoficción encierra tanto de

sí como de mirada irónica sobre sí” (Mataix 112). El texto permite al autor canalizar algunas de sus frustraciones, principalmente las dificultades que encontraba para expresar su autoría, al considerarse incomprendido por la sociedad bogotana. De la misma manera, José Fernández, el personaje protagónico en la novela ha renunciado a la escritura al no hallar un público a la altura de su obra, “yo no quiero *decir* sino sugerir, y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista” (Silva 314). En definitiva, hay suficientes indicios en la novela para hacer una lectura del personaje de Fernández como un reflejo de muchos de los conflictos que atravesaba el propio Silva.

Puede que Silva tratara de encontrar un modelo a seguir desde su experiencia de alienación. Por ello, la capacidad de trascender las dificultades de su vida mediante la experiencia estética fuera lo que tanto admiraba en la pintora rusa Marie Bashkirtseff, cuyo diario *Le Journal de Marie Bashkirtseff* (1887) es una referencia fundamental para comprender la novela. La apertura de la lectura del diario de Fernández comienza con el relato de su enfado contra Max Nordau por la injusta mención que hace de la artista rusa, a quien retrata como “una degenerada muerta joven, tocada de locura moral” (Silva 324) y, en general, por su “miope” interpretación de la creación artística, que Nordau observa como un signo de decadencia. La intertextualidad con el diario de Bashkirtseff nos ofrece una estrategia para entender el texto de Fernández. Silva invita a los lectores a acercarse a su diario igual que él se acerca al diario de Marie, como la mirada ante un espejo donde reflejarse: “Hay frases del diario de la rusa que traducen tan sinceramente mis emociones, mis ambiciones y mis sueños, mi vida entera, que no habría podido jamás encontrar yo mismo fórmulas más netas para anotar mis impresiones” (343).

Al respecto, Sylvia Molloy plantea una sugerente interpretación con la posibilidad como una lectura del diario desde la lente de la histeria (“Voice Snatching” 17). Según explica Molloy, varios doctores atendieron a Marie Bashkirtseff, entre ellos Jean-Martin Charcot, quien posiblemente la estuviera tratando por sus desequilibrios emocionales, una patología denominada histeria femenina en la época. Volviendo de nuevo a Elaine Showalter, la crítica describe psicológicamente a las jóvenes que representaban el nuevo modelo de feminidad a finales del siglo XIX, la “Nueva Mujer” (*New Woman*), como mujeres nerviosas cuyas aspiraciones sociales a menudo se malinterpretaban con diagnósticos psiquiátricos. Citando a Freud y Breuer, ella explica cómo las jóvenes histéricas solían ser “lively, gifted, and full of intellectual interests” (40). La plena identificación de Fernández con la aflicción de Bashkirtseff implica de alguna manera la apropiación de su desorden nervioso, que también en su caso se deriva “de un exceso de vida, de un exceso de ideas, de un exceso de fuerza” (Silva 442). Silva refuerza esta identificación con la decisión de que el personaje de Fernández sea tratado por el mismo doctor Charcot que trató a Marie en vida, representado bajo el transparente pseudónimo de doctor Charvet. Esta elección narrativa para Molloy “confirms the connection between disease, excess, and masculinity (or rather representation of masculinity) in *De sobremesa*” (“Voice Snatching” 24), estableciendo, en mi opinión, la exploración de la identidad masculina como el tema principal, en lugar de la búsqueda del ideal estético que propone Remedios Mataix en su edición de la obra.

En busca del *safe space*: connotaciones políticas en las relaciones homosociales de la novela

La patología de la histeria (o su versión masculina, neurastenia) no se nombra directamente en la novela, pero está presente en la forma en que la personalidad del protagonista se encuentra disociada por el exceso, o acumulación, de poses que despliega. José Fernández encarna a la vez el objeto masculino feminizado de la literatura de fin de siglo, en forma de *dandy* esteta, y una multiplicidad de roles convencionalmente asociados a lo masculino: el académico, el científico, el político utópico o el hombre de negocios. Si admitimos la interpretación de la novela, no como la búsqueda del amor o del sentido, “but as a novel of unremitting disease and uneasy gender *identifications*” (Molloy, “Voice Snatching” 25), debemos detenernos a analizar en qué sentido la identidad masculina de Fernández se muestra ambivalente. El punto de partida para entender cómo se trata de expandir los límites de la representación de género en la novela en un contexto en el que la diversidad sexual no está todavía normalizada socialmente, es prestar atención a la orientación de los deseos del personaje principal. La novela comienza con una tertulia de sobremesa entre el protagonista y sus dos amigos íntimos, quienes desean conocer los secretos de sus aventuras amorosas. Esta pequeña audiencia masculina procede a escuchar el diario en el que se narra el peregrinaje médico de José Fernández desde una mirada masculina heteronormativa; el objetivo no es solo deleitarse con sus aventuras sino comprender cuál es la rareza de su deseo, qué es lo que le provoca la enfermedad que le impide vivir una vida práctica y estable. Ese es el mismo motivo por el que Fernández acude a los médicos en primera instancia: hay una supuesta patología que le lleva al borde del colapso nervioso y necesita una cura.

Una vez definida la intención de la lectura del diario, Fernández comienza a relatar su periplo desenfrenado, incluyendo aventuras eróticas y proyectos políticos dictatoriales, que se suceden hasta que este tiene la primera visión de la joven Helena de Scilly Dancourt, evento que le trastorna y obliga a acudir a la medicina. Mi interpretación del peregrinaje médico de Fernández parte de la propuesta de Gabriel Giorgi para la lectura de *De sobremesa*: “Las relaciones entre discurso estético y médico no sólo despliegan y complejizan los sentidos de la ‘enfermedad’ sino que parecen conjugarse en el origen mismo de la escritura, otorgando elementos que estructuran la forma misma del texto” (2). La perspectiva de Giorgi pone el foco de atención sobre las interacciones que suceden en las consultas médicas sugiriendo que, más que meros recursos narrativos para el avance de la trama, son elementos clave para la interpretación de la naturaleza del personaje de Fernández.

El primer doctor al que visita es Sir John Rivington. Dedicado a la psicología experimental y “a la altura de los grandes pensadores contemporáneos, de Spencer y de Darwin” (Silva 412), el doctor se presenta como un ideal de salud y estabilidad mental, “con la frescura casi infantil de sus mejillas sonrosadas” (413). Como representante del saber positivista le interesa, ante todo, cómo pretende el paciente organizar su vida en sentido práctico. Cuando Fernández le cuenta su obsesión por Helena, él solo desea conocer cuál es la productividad de esa relación: “¿Usted tiene intenciones de casarse con esa hermosa joven si la encuentra?” (415). El doctor Rivington identifica el origen de su enfermedad en un exceso de ensoñación y propone como remedio la regulación de la sexualidad mediante el matrimonio y la ocupación de su tiempo en cuestiones productivas, como los negocios o la política: “aplique

usted su fortuna a una gran explotación agrícola que lo hará inmensamente rico” (421). La función del doctor Rivington en la novela es la de representar la masculinidad hegemónica en la sociedad burguesa con la que Fernández no consigue identificarse. Ante la imposibilidad de identificación, su enfermedad empeora.

El segundo médico a quien acude, sin nombre, se nos presenta como un personaje afeminado carente de una presencia vigorosa y saludable—“cuyo humo nauseabundo me revolvió el alma” (Silva 454)—y produce en José Fernández una profunda incomodidad. Este sujeto carece de autoridad y resulta del todo incompetente, pues es incapaz de realizar un diagnóstico. Tan solo logra enumerar una serie de patologías (evocando a Max Nordau en su estudio *Degeneración*, de 1892) y propone un remedio relacionado con lo escatológico: “Hay que purgarlo” (457). Como bien apunta Giorgi, parece que la función de este doctor ridiculizado es la de introducir el rechazo hacia lo homosexual y así expulsar de la novela cualquier sospecha de ese deseo (20). Fernández tampoco logra identificarse con este médico y, por ende, se desecha en el relato esta otra opción posible de masculinidad.

Finalmente, lo tratará su respetado profesor Charvet, quien parte de una actitud más cercana y compasiva hacia Fernández como paciente: “me conoce y me mira con extrema benevolencia desde que oí sus lecciones en la Facultad” (Silva 447). Como mencioné anteriormente, este personaje representa al doctor Charcot. Puesto que él solía tratar a Marie Bashkirtseff, sabemos que está familiarizado con los problemas nerviosos de las mentes creativas que tienden a sublimar sus experiencias a través del arte. El profesor Charvet representa un ideal donde el discurso hegemónico positivista se funde con la sensibilidad estética supuestamente feminizada del momento. Su amistad con Fernández representa la posibilidad de existir en un espacio seguro donde una figura de autoridad visibiliza, y legítima, una identidad masculina *diferente*—estética, soñadora, no productiva, rara—sin necesidad de nombrar su enfermedad, puesto que no la hay.

La consulta del doctor Charvet no es el único espacio seguro donde Fernández puede expresarse habitando su masculinidad compleja: la mansión “Villa Helena,” donde vive prácticamente recluso, cumple la misma función. La casa, como oasis de refinamiento estético en medio de la sociedad bogotana, cumple con la función de la novela finisecular a modo de refugio del “yo,” según Meyer-Minnemann: “se crea un ámbito de artificialidad, una especie de invernadero [. . .] en función de protesta contra el medio ambiente hostil” (438). *De sobremesa* empieza y termina con profusas descripciones físicas de la decoración interior, indicando que el protagonista se halla en un entorno cerrado e interno, “ahogado en una penumbra de sombría púrpura” (Silva 295). En su estudio sobre las masculinidades representadas en la literatura finisecular latinoamericana, Kelly Comfort habla del segundo nivel de reclusión de los artistas modernistas que viven apartados de la sociedad: “sus creaciones artísticas están aprisionadas dentro de ellos” (314). Nadie aparte de los dos amigos leerá el contenido del diario pues, a pesar de que ha sido escrito con intención artística, el poeta no tiene intención de publicarlo. Fernández está satisfecho con la recepción de su obra por parte de este pequeño círculo homosocial. En Villa Helena, puede manifestar su pasión por el arte y tener momentos de inspiración rehuyendo de la mercantilización de su arte y de la profesionalización del escritor en un sentido burgués. Como arguye Comfort,

el espacio se convierte en otra estrategia para representar su rechazo a la masculinidad hegemónica asociada al concepto de productividad capitalista (322).

De las mujeres horizontales a la amada muerta: tendencias misóginas en los personajes femeninos imaginados en *De sobremesa*

Retomando la cuestión de la orientación de los deseos, en mi interpretación de la obra propongo que la relación que José Fernández mantiene con las mujeres constituye la clave definitiva para comprender la postura ambivalente de su masculinidad tal y como se presenta en la novela. Hasta ahora he explicado cómo el autor despliega distintas estrategias para mostrar el rechazo del protagonista a la masculinidad considerada hegemónica, en cuanto a los elementos de racionalidad y productividad. A continuación, me propongo detallar la forma en que están representadas sus relaciones con las mujeres. Esta estrategia analítica nos permite mapear las tácticas que emplea el autor para adherirse al discurso de una masculinidad subversiva finisecular que, en palabras de Showalter, aunque adopta una pose feminizada, continúa siendo anti-feminista. Como mencioné anteriormente, el punto de partida de la lectura del diario es entender el origen de la misteriosa afección nerviosa de Fernández, investigando la naturaleza de sus relaciones afectivas. Las mujeres son para él meros objetos de consumo, que acumula igual que obras de arte y otros artículos de lujo. Sin embargo, existe algún desconocido impedimento por el que Fernández no establece una relación afectiva con ninguna de ellas.

La primera de estas “mujeres horizontales,” como él las llama, es Maria Legendre, también conocida como Lelia Orloff. Se trata de una mujer muy bella y sofisticada, “con un refinamiento de gusto inverosímil para una mujer” (Silva 356), quien representa muchas de las características de la Nueva Mujer, pues es independiente, culta, inteligente y sexualmente liberada. La Orloff mantiene una relación íntima con una mujer llamada Ángela De Roberto, a quien Silva otorga atributos varoniles, “el seno sin relieve, calzada y vestida con estilo masculino y con algo hombruno en toda ella” (359). El descubrimiento de la relación sexual entre las dos mujeres desata en Fernández un arrebato de violencia: “saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo enterré dos veces en la carne blanda” (360). La fetichización del objeto con el que comete la agresión, descrito como una joya exótica, demuestra que el ataque es un acto cometido desde una pose modernista.⁴ En el gesto se canaliza la energía política descargada contra la Nueva Mujer puesto que, con su monstruosa masculinización, supone una amenaza para el orden de la sociedad patriarcal. Lo mismo ocurrirá más adelante con el personaje de Nini Rousset, otra mujer independiente y sexualmente liberada a la que Fernández tiene de nuevo el impulso de asesinar: “¡Ahogarla ahí, como un animal dañino contra las almohadas de plumas!” (388).

Cabe destacar que, en la época, la frágil identidad masculina no solo se siente amenazada por las mujeres que reclaman poder en la esfera pública, sino también por la mujer que lo ejerce en el espacio doméstico. El nuevo rol de “Ángel del Hogar” provoca igualmente el rechazo en un plano subconsciente dado que su carácter sumiso, abnegado y pasivo es capaz de producir un hastío que expulsa a los hombres del núcleo familiar. Elena Grau-Llevería explica el origen de esta depreciación: “la ‘angelización’ de la esposa, como de la joven frágil

soltera, a través de su pasividad y carencia de contacto con las dinámicas sociales del momento, es una descorporalización que inhabilitaba a las mujeres de su grupo social para ‘el progreso,’ para la participación en la cambiante sociedad moderna” (37). Este rol aparece reflejado en la novela mediante el personaje de Consuelo. Fernández logra corromper a su manera esta figura del ideal doméstico al convertirla en su amante. Con su amiga juega durante un tiempo a recrear el amor domesticado, hasta que se cansa y la desprecia con contundencia: “le cerraré brutalmente la puerta y haré que alguien sugiera al marido que no la deje salir sola” (Silva 536).

Por último, debemos analizar la figura de Nelly, la mujer estadounidense a quien Fernández, de forma condescendiente, regala un collar. Este personaje sirve en el relato para demarcar, mediante la parodia, la posición de superioridad de la intelectualidad modernista frente a la vulgaridad de la sociedad capitalista norteamericana: “¡usted es un maestro, y qué refinado! *How refined!*” (506). En su trabajo sobre América Latina en la era poscolonial, Alejandro Mejías-López explica cómo el gran desarrollo demográfico, económico, tecnológico y cultural que se experimentó a lo largo del continente tuvo, como consecuencia, un creciente sentimiento de cosmopolitismo y superioridad en los latinoamericanos respecto a otras regiones de Occidente, “and a conviction that in some ways Latin Americans were among the world’s avant-garde” (8). Esta idea dio a los modernistas una percepción de autoridad en la nueva cultura globalizada. Así, Nelly funciona como estrategia literaria mediante la que Silva refleja su pertenencia al movimiento modernista, el cual proclama con orgullo su superioridad intelectual desde la periferia.

Como se ha demostrado hasta ahora, todas las relaciones que José inicia con los personajes femeninos terminan de forma confusa, abrupta e incluso, violenta. Más que en las vicisitudes de dichos afectos, el relato se enfoca en los aspectos simbólicos que caracterizan a cada mujer y cómo el protagonista va trasladando su posición respecto a ellas. Este factor evidencia cómo la representación de la mujer en la novela tiene una función alegórica, encaminada a expresar determinadas posturas políticas o intelectuales del protagonista y, posiblemente, del autor. La aproximación a la mujer en la narración no responde en momento alguno a la necesidad de satisfacer deseos o sentimientos, ni de desarrollar una relación de amor o amistad. En esta línea de argumentación, debemos detenernos a analizar el personaje de Helena de Scilly Dancourt, puesto que la peregrinación que lleva a cabo Fernández en su búsqueda es el eje vertebrador de la narrativa.

La novela no resuelve la cuestión de si Helena es o no una persona real: “Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu” (Silva 548), y esto es porque la cuestión resulta irrelevante, ya que la función de Helena es la de representar un ideal estético que fusiona una belleza sublime con la pureza espiritual. Desde su primer encuentro en el hotel de Ginebra, Helena desencadena en Fernández un aluvión de imágenes místicas y una profunda necesidad de redención, que él trata de describir mediante el recurso de la écfrasis, “Vestida de blanco, sentada en musgosa roca, yo arrodillado a sus pies con la frente febril apoyada en sus rodillas” (393), o referencias literarias al amor místico, “estrofas dulcísimas de Fray Luís de León subían a mi boca.” El personaje de Helena sincretiza un cúmulo de referencias literarias al amor casto y puro: “yo seré tu conductora hacia la luz, tu Diótima y tu Beatriz—decían sus pupilas azules” (392) y, de manera más abundante, si cabe, de

referencias en la misma línea pero a las artes plásticas: “parece salida de un cuadro de Fra Angelico” (408) o “el retrato de una princesa hecho por Van Dyck” (389).

El doctor Rivington tiene la teoría de que Helena es una fantasía creada a partir de la visión de un cuadro de estilo prerrafaelista, cuya copia regala a Fernández y él instala en Villa Helena a modo de *sancta sanctorum*. Según apunta Kelly Comfort, el conjunto de referencias literarias y pictóricas para describir a Helena confirman su función “como criatura o creación ideal que es una alternativa asexual, santa y sobrenatural a las otras siete mujeres de la novela” (325). Lo cierto es que el personaje le ofrece la posibilidad a Fernández de amar de una manera no corporal sino espiritual y descartar la opción de una relación que se materialice en la esfera física o real, un pensamiento que le horroriza: “¡Helena mi mujer! [. . .] Todos los sueños del universo habían pasado por mi imaginación menos ese” (Silva 415). Las referencias plásticas son el testimonio de su pasión por el movimiento pictórico prerrafaelita y, a la vez, como propone Ana Peluffo, una estrategia de conexión con la modernidad europea que le permite reafirmar su pertenencia y estatus dentro del grupo de escritores modernistas.

La hermandad prerrafaelita fue una sociedad londinense de pintores y poetas fundada en 1848 por John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt, quienes rechazaban el arte académico del momento por su falta de sinceridad. La hermandad propugnaba el regreso a la pintura religiosa anterior a Rafael para devolver al arte la perdida inocencia y una conexión espiritual con la naturaleza. Silva se apropia de su ideal estético para configurar los dos personajes femeninos principales en *De sobremesa*. En primer lugar, la recreación de la visión de Marie Bashkirtseff tocando el piano en sus últimos días de vida está formulada a través del filtro prerrafaelista, pues la imagina como una Ophelia flotando en el río: “el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa” (332). En segundo lugar, Helena, una continuación más extensa y compleja de la misma iconografía de la amada muerta, cuya belleza e inocencia incorrupta la convierten en la heroína ideal modernista: joven, hermosa, idolatrada y muerta.

En su ensayo sobre la iconografía necrófila de la musa en la poesía hispanoamericana del siglo XIX, Ana Peluffo explica cómo la figura de la amada muerta permitía a los poetas expandir los límites de su masculinidad mediante la apropiación de valores sentimentales—tradicionalmente femeninos—como la expresión del dolor provocado por el duelo, y a la vez reforzar los lazos homosociales entre ellos. Silva ya había experimentado de primera mano la experiencia de unión fraternal por el duelo compartido tras la muerte de su hermana, Elvira Silva, “who is mourned collectively in the poetry” (“Latin American Ophelias” 68). La reiteración del motivo de la musa muerta no es solo un recurso narrativo, sino que es indicativo de un síntoma, un malestar provocado por los cambios sociales que se están produciendo en materia de género: “to exorcize the emergent power of the suffragettes, the female political activists that Dario caricatures so harshly” (“Latin American Ophelias” 67). Orientar sus afectos hacia mujeres enfermas, sobrenaturales o muertas constituye una estrategia literaria de los escritores para neutralizar las feminidades activas que surgen en el fin de siglo.

Esta idea de la proyección estética a partir de la amada fallecida parte, a su vez, del marco de pensamiento que estableció Elisabeth Bronfen en su ya clásico *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992), en el que la autora reflexiona principalmente sobre las dinámicas que se establecen entre el poeta romántico y la musa. Al respecto, Bronfen invita a leer el cuerpo de la musa muerta como un *meme* donde se proyectan actitudes políticas diversas: “[the]represented feminine body also stands in for concepts other than death, femininity and body—most notably the masculine artists and the community of the survivors. These find an allegorical articulation even though they are not the literal meaning of the image” (11). Bronfen detecta la estrategia autorial de proyección simbólica sobre el cuerpo femenino—“she is replaced by a text” (366)—como un territorio donde se reflejan las tensiones subyacentes del período o movimiento artístico, pulsiones que, sin duda, retomarán los poetas finiseculares como parte de apropiación de los estándares estéticos de modernidad europeos.

Puesto que la apropiación del motivo de la musa muerta es evidente, quizás lo que debemos preguntarnos es ¿cuál es la implicación política de dicha estrategia trasladada al contexto de José Asunción Silva? Es decir, ¿qué ideología se trata de inscribir en el cuerpo sin vida de la mujer? y ¿cuáles son las energías políticas que se tratan de anular mediante la representación de la mujer sobrenatural? En este sentido, debemos entender el modernismo como un movimiento cultural que, a pesar de su gran voluntad de ruptura con la tradición, no deja de ser fuertemente misógino. Dada la oposición conjunta a la inclusión de las mujeres en los círculos y las dinámicas de colaboración, podemos entender que la autoridad intelectual de los escritores modernistas se reafirma en la exclusividad de sus relaciones homosociales. Los lazos de fraternidad entre los hombres se ven fortalecidos por la oposición al enemigo común, las mujeres de letras, a quienes observan como un elemento desestabilizador “associated with a gendered conception of disorder that placed hegemonic culture under threat” (Peluffo, “That Damned Mob” 169). Los modernistas temen que las escritoras, con su deseo de democratizar las letras, puedan destruir la torre de marfil en la que gobiernan como élite cultural.

Conviene aquí insertar una reflexión sobre la naturaleza de las relaciones homosociales desde la perspectiva del discurso de la masculinidad hegemónica de la época, pues esto nos permite entender el rotundo rechazo a la integración de las mujeres en los círculos intelectuales masculinos. Como explica Michael S. Kimmel, para evitar ser excluidos de la noción de masculinidad y mantener su autoridad en la jerarquía social, los hombres articulan mecanismos que perpetúan una estructura social discriminatoria: los hombres se convierten en opresores de los *otros*—“women, nonwhite men, nonnative-born men, homosexual men” (61). Esto explica la dinámica de opresión, pero también por qué los hombres que no encajan en la noción masculina hegemónica despliegan, a su vez, los mismos mecanismos. Como apunta Showalter, “strongly anti-patriarchal sentiments could also coexist comfortably with misogyny, homophobia and racism” (11). En lugar de solidarizarse con las mujeres en su lucha contra la opresión, los hombres con identidades masculinas subversivas perpetúan las dinámicas discriminatorias, puesto que, al participar en el discurso excluyente, logran poner en funcionamiento una estrategia para no ser oprimidos ellos mismos.

En definitiva, José Asunción Silva contribuyó a expandir la representación de género de la novela hispanoamericana finisecular, con la creación de un personaje protagónico que no encaja en el discurso de la masculinidad hegemónica del siglo XIX puesto que trata de encontrar su propio modelo de masculinidad. José Fernández de Andrade despliega una identidad masculina ambigua y frágil, en tanto que la incapacidad de definirse le provoca emociones ansiosas. Su peregrinación médica para tratar su estado mental ansioso le permite hacer un ejercicio de introspección en un espacio más neutral que el de la sociedad burguesa. Los médicos con los que interactúa le invitan a profundizar en la compleja naturaleza de sus deseos sin juzgarle, y con ellos irá probando distintos trajes masculinos. Adoptando una pose de *dandy* hiperrefinado, reniega de la masculinidad productiva que le propone el doctor Rivington. El médico afeminado le sirve para desplegar un sobreactuado gesto de masculinidad que expulse cualquier sospecha de homosexualidad. Por último, parece encontrar en la consulta del doctor Charvet la masculinidad en la que se siente cómodo: una identidad masculina afeminada pero que mantiene su superioridad en la jerarquía social patriarcal. Dicha masculinidad, tal y como la describe Ana Peluffo, resuena con la pose adoptada por la mayoría de los escritores modernistas (“The Damned Mob” 167).

En la ansiosa identidad masculina de José está el origen de la desestabilidad emocional que deriva en enfermedad y, a la vez, el origen del bloqueo creativo que le impide continuar con el ejercicio de la poesía. La prueba de ello es que, en el desenlace de la novela, cuando descubre que Helena está, efectivamente, muerta, se produce un cambio existencial en el personaje. El texto da indicios de una vuelta de la inspiración poética a su vida, por ejemplo, con las rosas que brotan en el rosal en la misma disposición del camafeo de Helena, o la mariposa blanca que le toca la frente. Se podría decir que, mediante el culto a la amada muerta, Fernández ha encontrado la manera de proyectar sus afectos y, a la vez, canalizar su visión estética evasiva de la realidad exterior. Si entendemos la novela como una exploración en la identidad de género como propone Sylvia Molloy—y, en sintonía con este trabajo—, podemos determinar que el desenlace para el personaje principal es positivo, pues nos da a entender que José Fernández ha logrado por fin integrar sus múltiples identidades masculinas y alcanzar la serenidad en su refugio de Villa Helena. Quizás así el propio Silva logró también alcanzar la paz que tanto necesitaba.

University of Alabama

Notas

¹ Quisiera dar las gracias a Sarah Moody, mi mentora en este trabajo por, entre otras cosas, sugerirme el marco teórico de Elaine Showalter como punto de partida para mi investigación. Sus valiosas contribuciones y generosidad en nuestras conversaciones durante el proceso de escritura han hecho posible este ensayo.

² Para mi investigación ha sido de utilidad revisar el primer capítulo de *Historia de la Sexualidad I* (1980), de Michel Foucault.

³ El desarrollo de mi argumento parte de la definición de *safe space* que aparece en la edición digital del Collins English Dictionary: “a place or forum where people can openly discuss controversial subjects without fear of reprisal.”

⁴ Debemos tener presente aquí de nuevo la lectura que Sylvia Molloy hace de la pose en el contexto finisecular. Es decir, al igual que la crítica, propongo observar el acto performativo en el que se construye la identidad de género desde la exageración como un ámbito fuertemente impregnado de carga política, con capacidad y poder de desestabilizar el sistema cultural.

Obras citadas

- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester UP, 2010.
- Comfort, Kelly. "Masculinidad rechazada: El artista recluido y no productivo en Rubén Darío y José Asunción Silva." *Entre hombres: masculinidades del siglo XIX en América Latina*, editado por Ana Peluffo e Ignacio M. Sánchez Prado, Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp.26-46.
- Foucault, Michel. *History of Sexuality*. Vintage, 1980.
- Giorgi, Gabriel. "Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva." *Ciberletras*, vol. 1, no. 1, 1999, pp. 154-71.
- Grau-Lleveria, Elena. "La insurrección de la bella muerta en *La rosa muerta* de Aurora Cáceres." *Latin American Literary Review*, vol. 45, no. 89, 2018, pp. 36-44.
- Kimmel, Michael S. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity." *Toward a New Psychology of Gender*, editado por M. M. Gergen y S. N. Davis, Taylor & Frances/Routledge, 1997, pp. 223-42.
- Mataix, Remedios. "Introducción." *José Asunción Silva, Poesía; De sobremesa*, Cátedra, 2006, pp. 9-164.
- Mejías-López Alejandro. *The Inverted Conquest: The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*. Vanderbilt UP, 2010.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': Puntos de contacto y diferencias." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 23, no. 2, 1984, pp. 431-45.
- Molloy, Sylvia. "Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff." *Latin American Literary Review*, vol. 25, no. 50, 1997, pp.11-29.
- . "La Política de la Pose." *Cuadernos LIRICO*, no. 16, 2017, pp. 1-8.
- Peluffo, Ana. "That Damned Mob of Scribbling Women: Gendered Networks in Fin de Siècle Latin America (1898-1920)." *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, editado por Mónica Szurmuk e Ileana Rodríguez, Cambridge UP, 2016, pp. 164-80.
- . "Latin American Ophelias: The Aesthetisation of Female Death in Nineteenth-Century Poetry." *Latin American Literary Review*, vol. 32, no. 64, 2004, pp. 63-78.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Ediciones Letra Buena, 1992.
- "Safe Space." *Collins English Dictionary*, HarperCollins Publishers Ltd, <https://www.collinsdictionary.com/us/dictionary/english/safe-space>.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin De Siècle*. Penguin Books, 1991.
- Silva, José Asunción. *Poesía; De sobremesa*. Cátedra, 2006.