

## **“Tiene usted enfrente a un enfermo curioso”. El adicto y los excesos en *De sobremesa* de José Asunción Silva**

**Christian Vásquez**

Northwestern University

José Fernández, protagonista de *De sobremesa* (1925), se define a sí mismo como un sensualista gozador, un hombre cuya máxima ambición es experimentar placer físico e intelectual sea capaz de procurarse. En este sensualismo constante, el consumo de narcóticos y estimulantes psicotrópicos juega un rol fundamental, pues estos funcionan como intensificadores de la experiencia o como sustancias que lo ayudan a evadirse de la realidad cuando lo vivido, en vez de procurarle goce, lo atormenta. A pesar de que este consumo puede ser leído como una de las tantas apropiaciones estéticas y temáticas que hicieron los modernistas latinoamericanos de los decadentistas franceses, en la novela no hay un gesto celebratorio de la experiencia narcótica, como ocurría en los textos de los europeos. En la novela de José Asunción Silva, tanto Fernández como los médicos a los que acude o que lo rodean manifiestan terror y repulsión ante las consecuencias del uso descontrolado de estas sustancias. Esta actitud frente al consumo de estupefacientes y a las actitudes del protagonista permiten leer en la novela la construcción de un sujeto que para la época apenas estaba surgiendo: el adicto.

### **La pose decadentista como postura política**

*De sobremesa* es considerada actualmente como una de las novelas más representativas del Modernismo en América Latina. Sin embargo, este reconocimiento no se dio en la época de auge y mayor producción de este movimiento literario, a finales del siglo XIX y principios del XX, pues fue publicada muchos años después. José Asunción Silva empezó a escribir la primera versión de la novela en 1887 y la terminó en 1895, en Caracas, el mismo año en el que este y otros manuscritos del autor se perdieron en el naufragio de *L'Amérique*, mientras viajaba de Venezuela a Colombia. La versión definitiva de la novela fue reescrita por Silva en 1896, semanas antes de quitarse la vida con un tiro en el corazón. Casi tres décadas después, en 1925, la novela vio la luz al ser publicada por la editorial bogotana Cronos, cuando el público lector y el contexto histórico literario habían cambiado notablemente y las obras que se publicaban eran de corte regionalista, caracterizadas por centrarse en “los temas autóctonos y en el reencuentro con la América profunda hacia la que se orientó el viaje de retorno del periplo cosmopolita emprendido por los modernistas” (Mataix 107).

Por lo anterior, la novela tuvo poco reconocimiento tanto del público como de la crítica, debido a que la atención estaba centrada en obras como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Además, como señala Camilo Hoyos

(2017), "la novela fue inequívocamente enmarcada como la explicación a la vida y muerte del joven poeta [...] Sumida en una lectura autobiográfica, la crítica solo le otorgó juicios de valor en los que reconocía personajes de la ficción en el plano real de Silva" (2), quien era reconocido por su obra poética, considerada piedra angular del Modernismo. Pasarían cuarenta años para que, gracias a textos como "De sobremesa, novela desconocida del Modernismo" (1965) de Juan Loveluck y "De sobremesa de José Asunción Silva: La llegada de la novela del 'fin de siècle' a la literatura hispanoamericana" (1973) de Klaus Meyer-Minnemann, la crítica especializada empezara a leer *De sobremesa* por fuera de la clave biográfica y así pasara a ser considerada una de las obras más importantes de la América Latina de finales del siglo XIX. Una de las razones principales de tal reconocimiento es que, a pesar de no haber sido publicada en la época de auge del Modernismo, la novela recoge preocupaciones temáticas y estilísticas representativas de este movimiento literario.

Al surgir en oposición a la tradición literaria que predominaba en lengua española, el Modernismo estableció vínculos con obras y artistas de otras lenguas, adoptó nuevos preceptos estéticos e inició la exploración de temas divergentes a los establecidos por los autores más relevantes de la época, quienes expresaban una gran preocupación por inscribir sus obras dentro del proyecto de construcción de nación en los incipientes Estados latinoamericanos. Dentro de las influencias y tradiciones literarias a las que se adscriben los modernistas, el decadentismo francés es una de las que tiene mayor notoriedad. Este movimiento, en cuyas obras los artistas expresan un profundo malestar por la sensación de vivir en una sociedad en decadencia, era condenado en Francia por la insaciable búsqueda del placer y un exagerado refinamiento en la expresión artística.

La aparición de este movimiento literario en las letras hispanoamericanas originó un gran rechazo en la crítica del momento. Como lo demuestra Lily Litvak (1977), las principales razones que llevaron a que los críticos repudiaran con vehemencia el modernismo fueron el eclecticismo relacionado con el diletantismo, el pesimismo, la fascinación por la enfermedad y la apuesta por la introspección de los personajes, por su vida interior, en oposición a la vida exterior y al realismo de corte social. El sujeto modernista es rechazado por narcisista, egomaniaco, individualista, insociable, inmoral y degenerado: "El modernista se veía bajo esta luz como un decadente de exigencias aristocráticas, como un espíritu hipersensibilizado a quien solo le atraía lo raro y lo exquisito, aislado en un mundo artificial y ultrarrefinado donde el único valor era el arte" (406). En un momento en el que las obras de mayor circulación y los autores que gozaban de reconocimiento se preocupaban principalmente por definir el cuerpo social de las naciones, el marcado cosmopolitismo de la literatura modernista "carecía de lazos sólidos con la patria y, sobre todo, había abierto la puerta a ese 'decadente' entusiasmo por lo extranjero, erosionando con ello las sanas virtudes nacionales" (Litvak 410).

Esta carencia de lazos con el proyecto de construcción de nación marcaría la manera cómo el Modernismo sería leído por la crítica y la academia durante el siglo XX: un movimiento literario apolítico por su arte refinado y cosmopolita, así como por su distancia de manifestaciones culturales populares y

propias de los ámbitos nacionales. En oposición a esta lectura, Gerard Aching (1997) argumenta que la propuesta esteticista de los modernistas, en la que el arte no tenía otro fin diferente a sí mismo, constituye su postura política, y propone leer este *detachment as an assertive engagement* (3).

Los modernistas moldearon el lenguaje para hacer de la escritura una manifestación de alta cultura, un ejercicio de refinamiento. Escribieron en una lengua hecha a su antojo para una audiencia particular, aquella que tuviera la capacidad de comprender su propuesta estética: *The modernistas anticipated and attempted to establish an exclusive dialogue among their ranks and with specific readers "by exquisite design"* (Aching 18). Este uso del lenguaje y la audiencia a la que iba dirigido, la reciprocidad que establecían con quienes los leían, determinan la posición social y las alianzas políticas que esperaban alcanzar los poetas y escritores del modernismo. Por medio de su literatura, los modernistas contribuyeron a marcar distinciones culturales entre clases, diferencias que les permitían afianzarse como representantes de una estética propia de las élites latinoamericanas. Sí había un gesto político en el Modernismo, sostiene Aching, era su propuesta estética, la que le hablaba a una clase social en particular. Esta voluntad política explica el uso de un lenguaje elevado, la ostentación de dominar a la perfección el español y su apertura a influencias extranjeras, todos rasgos de un cosmopolitismo al que las élites también aspiraban. La pose estética es, entonces, postura política.

La pose modernista –decadente, afectada y preciosista– es rechazada y ridiculizada por frívola e imperfecta por sus contemporáneos. Esta pose, no obstante, constituye, según Sylvia Molloy (2012), "el gesto decisivo en la política cultural de la Hispanoamérica de fines del siglo XIX" (42). Esta manera de concebir la literatura, y la figura de autor que se construye desde esta concepción, determinaría el canon de obras y autores del entresiglo latinoamericano y, debido al carácter originario que tiene esta época en la tradición cultural de la región, también abriría una corriente estética por la que circularán obras literarias en décadas posteriores. A propósito, Aching señala que la apreciación "aristocrática" que hicieron los modernistas de la literatura correspondía a un tipo de política de identidad cultural inseparable de un esfuerzo por marcar las distinciones y las alianzas de clase: *"Modernista" discourses and their representations of class conflicts describe moments of transition and rupture so that it became possible for readers to imagine and employ a critical language about unique cultural origins and difference* (6).

Además de entender la pose como política cultural del modernismo, Molloy propone superar el lugar común de comprenderlo como simple consecuencia del decadentismo francés, para preguntarse por la naturaleza paradójica de esta influencia. ¿Por qué escoger la decadencia –sinónimo de enfermedad y, por tanto, de debilitamiento– como partida de "la primera reflexión conscientemente *literaria* en América Latina"? (25), cuestiona la crítica argentina. Al ser la apropiación de la decadencia europea una demostración de cosmopolitismo, de independencia cultural frente a España, esta decisión pasa a ser un signo de regeneración, la apertura de una nueva propuesta estética con la que se marca la entrada a la modernidad. Sin embargo, precisa Molloy, este proceso de influencia cultural no es parejo ni regular, se dan ciertas desviaciones respecto del modelo, algunas distancias críticas en las que

se puede encontrar un sustrato ideológico. Esta adopción irregular de la influencia decadentista, que Molloy identifica en la manera cómo se aborda el género mediante los discursos relacionados con el cuerpo sexual, será fundamental, como veremos más adelante, para la lectura que propongo de la novela de Silva.

## **Ahora la musa está en el interior: conciencia alterada y experiencia estética**

Dentro de los tropos decadentistas que adoptaron los modernistas, por los que eran considerados inmorales y degenerados, destaca la experiencia psicoactiva. A partir de textos precursores en el tema, como *Confesiones de un inglés comedor de opio* (1821), de Thomas de Quincey, *Los paraísos artificiales* (1851), de Charles Baudelaire, y del auge del consumo de estupefacientes como el opio, el hachís y la morfina en la Europa decimonónica, los decadentistas empezaron a vincular el uso de estas sustancias con la experiencia estética al encontrar en ellas una nueva fuente de inspiración. La musa es desplazada por la sustancia psicotrópica: la inspiración ya no viene de un exterior divino, sino de la psique afectada, de la conciencia alterada por la droga.

El uso de sustancias psicoactivas y sus efectos –satisfactorios, como el alivio a malestares físicos y mentales o la posibilidad de explorar estados mentales poco convencionales; o perjudiciales, como la dependencia, la compulsión y el deterioro en el que caen algunos consumidores– se convirtieron en un asunto relevante para la cultura occidental. Estas preocupaciones permearon las arterias del discurso médico del siglo XIX, de suma relevancia en los imaginarios culturales y legales de la época, por la importancia del cuerpo y su capacidad productiva en una sociedad industrializada. Mientras que en los laboratorios se aislaban químicamente drogas puras –morfina, en 1805; codeína, en 1832; cafeína, en 1860, heroína, en 1874, entre otras– y su uso se expandía, médicos, intelectuales y legisladores centraban su atención en comprender y controlar el consumo de estas sustancias y sus efectos nocivos.

Este tema también fue adoptado por los modernistas latinoamericanos, razón por la que varios textos publicados en la época hacen del consumo de estupefacientes un tema para sus escritos, en los que describen las experiencias de los viajes psicotrópicos que emprendían bajo el efecto de estas sustancias. Esta experimentación abre “un espacio en la literatura del modernismo por donde penetran otras subjetividades, espacios y temporalidades” (Viera pág. 4) y posibilita la emergencia de “un ser estético, un *dandy*, que viaja por las cavidades interiores de su imaginación” (pág. 16).

Estos viajes, en los que Oriente se erige como un referente ineludible, claro gesto de imitación del decadentismo francés, son descritos, explorados y aludidos en los diferentes géneros en los que incursionaron los modernistas. En el poema de 1875, José Martí habla de la fiesta que hace en el cerebro la planta arábiga que “no gime, no entristece, nunca llora”. En el cuento “El humo de la pipa”, publicado en 1888, Rubén Darío relata las alucinaciones, algunas placenteras otras terroríficas, que le provocan cada una de las siete veces que aspira una pipa cargada de opio, en un escenario similar al de

la novela de Silva: una sobremesa. Enrique Gómez Carrillo, por su parte, describe en su crónica "En una fumería de opio anamita", publicada en 1906, la experiencia narcótica de una mujer oriental por medio de lo que observa en sus ojos. El delirio, la ensoñación, las nuevas maneras de percibir el mundo se constituyen, entonces, en un tropo de uso común en la literatura finisecular de América Latina: "La interioridad del sujeto se transforma en texto, y esta transformación representa uno de los cambios introducidos por el modernismo. La experiencia narcótica produce un desplazamiento de un punto de referencia en el mundo exterior a un viaje dentro del cosmos mental del sujeto" (Viera p. 18).

A diferencia de estos textos, en *De sobremesa* nunca hay una descripción explícita de la experiencia narcótica. Sabemos de las razones que motivan el consumo de narcóticos y estimulantes: intensificar las experiencias placenteras y escaparse de aquellas que no lo son. Sin embargo, en la novela nunca se describen las sensaciones o alucinaciones que posiblemente genera este consumo. Los lectores no tenemos la posibilidad de acceder a lo que vive, siente o percibe Fernández bajo la influencia de las drogas. A pesar de que estas sustancias enmarcan el relato principal de la novela y que son mencionadas en muchas ocasiones, el viaje psicotrópico no se relata.

## Miedo a los excesos y construcción del adicto

*De sobremesa* está estructurada en dos niveles narrativos: en el primero, un narrador omnisciente relata el encuentro de José Fernández y sus amigos después de una copiosa cena en la casa de este; el segundo, enmarcado por el nivel anterior, es la lectura que hace Fernández de su propio diario ante la insistencia de sus contertulios. Mediante esta lectura conocemos su periplo por Europa en búsqueda de Helena, mujer de la que se enamora durante una estancia en Ginebra. En estos dos niveles hay una importante presencia de sustancias psicoactivas, aunque esta se da de manera diferente. En la narración extradiegética, la de la sobremesa, los personajes conversan mientras consumen exóticas bebidas alcohólicas provenientes de diferentes países de Europa, así como cigarrillos cargados de opio, lo que crea una atmósfera narcótica para el relato que ocupa la mayor parte de la novela. La lectura del diario abre y cierra con la ondulación de las espirales azulosas del humo que emanan los cigarrillos traídos de Oriente.

Para Hollingsworth (2015), *De sobremesa provides the best representation of the opiate high in relation to artistic creation, directly connecting José Fernández's reading of his diary to the opiated state of his audience. The reader is transported immediately from the protagonist's smoke-filled Spanish American home to the decadent, self-absorbed European adventures of the past* (180). El viaje, que ya no se da a Oriente sino a Europa, sigue siendo un recorrido por el interior del sujeto, pero este no se da en el terreno de la imaginación o en el de la ensoñación sino en el de la memoria registrada en el diario. Este viaje está anclado a la materialidad del texto, así que la lectura del diario puede ser entendida como una metáfora del desplazamiento que produce el efecto narcótico, y no como una descripción o narración de este efecto, tal y como sucede en los textos de Darío, Martí y Gómez Carrillo mencionados anteriormente.

Antes de dar inicio a la lectura del diario, el narrador cuenta que Óscar Sáenz, amigo de Fernández y primer médico que aparece de una serie que desfilan por la novela, increpa al dueño de casa por haber abandonado la escritura. Para Sáenz, la vida desordenada del poeta lo perjudica, ya que no le permite enfocarse en una sola tarea, le imposibilita ser un sujeto productivo:

No son tus complicaciones intelectuales las que no te dejan escribir, ni tampoco son tus grandes facultades críticas que requerirían que produjeras obras maestras para quedar satisfechas, no, no es eso: son las exigencias de tus sentidos exacerbados y la urgencia de satisfacerlas que te domina (311).

Para el médico, Fernández es poseedor de una inteligencia y una sensibilidad tales que podría escribir mejores poemas que los que ya ha publicado y por los que goza de reconocimiento; posibilidad que se desdibuja por su falta de disciplina: "En tu frenesí por ampliar el campo de las experiencias de la vida, en tu afán por desarrollar simultáneamente las facultades múltiples con que te ha dotado tu naturaleza, vas perdiendo de vista el lugar adonde te diriges" (301).

Fernández vive al límite y se solaza en su condición de sibarita y sensualista gozador. Al hacer un repaso de su vida, una revisión de lo que denomina su anatomía moral, Fernández concluye que a sus veintiún años su personalidad estaba conformada por cuatro almas:

la de un artista enamorado de lo griego y que sentía con acritud la vulgaridad de la vida moderna, la de un filósofo descreído de todo por el abuso de estudio, la de un gozador cansado de los placeres vulgares que iba a perseguir sensaciones más profundas y más finas, y la de un analista que las discriminaba para sentirlas con más ardor (430).

Este deseo de aprender que manifiesta Fernández, la posibilidad de dominar distintas ramas del conocimiento, puede ser leído como uno de los rasgos de las narrativas del modernismo. De acuerdo con Not (2005):

Como reacción a la parcelación y especialización positivistas se echa en falta un elemento de religación que una los distintos aspectos de la vida y les dé un sentido pleno (...) Los sentidos y sus transmutaciones son capaces de abrir las puertas de la percepción para satisfacer las ansias de totalidad, el anhelo de infinito, del individuo y colmar sus aspiraciones de trascendencia en una suerte de trascendencia mundana (484).

La ambición de conocimiento y sensaciones lleva al protagonista de la novela a vivir rodeado de excéntricos lujos y a consumir sustancias cuyos efectos le permitan intensificar su experiencia. Frente a esta ambición, Sáenz le reclama: "¡Hombre, cuando estando sano como una manzana y fuerte como un carretero has dado en tomar tónicos de los que se les dan a los

paralíticos, y eso solo para sentirte más lleno de vida de lo que estás!" (311). Para el médico, los comportamientos del poeta ponen en riesgo su salud física y mental y lo alejan de la posibilidad de escribir una obra maestra, de alcanzar trascendencia.

Fernández desestima este llamado de atención y reafirma su deseo vehementemente de sensaciones nuevas y conocimiento: "¿La vida real? Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades?" (308). Además, rechaza el apelativo de poeta utilizando un curioso símil en el que se compara a sí mismo con un recipiente que contiene, una tras otra, distintas sustancias psicoactivas:

Me llamaron Poeta desde el primero, después del segundo no he vuelto a escribir ni una línea y he hecho nueve oficios diferentes, y a pesar de eso llevo todavía el tiquete pegado, como un envase que al estrenarlo en la farmacia resulto mirra y que más tarde, lleno por dentro de cantáridas, de linaza o de opio, ostenta por fuera el nombre de la balsámica goma (307).

La discusión entre Sáenz y Fernández alrededor de los hábitos y la salud de este último es la primera de varias que sostiene el protagonista con otros médicos. Como bien señala Gabriel Giorgi (1999), *De sobremesa* está atravesada y estructurada por un debate entre el discurso médico y el discurso artístico respecto de "las condiciones de apropiación del poder o la autoridad cultural alrededor de las relaciones entre diferencia y normalidad, enfermedad y salud, síntoma e invención estética" (pár. 1). No obstante, Fernández resulta acercándose a los médicos durante su viaje por Europa, cede en su resistencia a estos. Nunca es clara la causa de sus padecimientos ni cuáles son los síntomas puntuales. Su enfermedad le es incomprensible, le cuesta describirla y categorizar sus padecimientos, pues cuando acude por primera vez al consultorio del doctor Rivington en Londres, le dice al presentarse: "tiene usted enfrente a un enfermo curioso que, en perfecta salud corporal, viene a buscar en usted los auxilios que la ciencia puede ofrecerle para mejorar su espíritu" (414).

¿En qué consiste esa mejora del espíritu que busca Fernández? Antes de aventurar una hipótesis, cabe recordar el episodio que vive el poeta en Ginebra, y que finalmente lo lleva a buscar a Rivington en Inglaterra. Fernández abre su entrada del 9 de agosto en la ciudad suiza contando que pasó dos días enteros bajo "la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil, como lo llama Quincey, que pagó con la vida su propio amor por la droga funesta bajo cuya influencia se embrutece diariamente millones de hombres en el Extremo Oriente" (387). Reconoce el absurdo de la cantidad de opio que consumió, pero la justifica porque "quería huir de la vida por unas horas, no sentirla" (387). La razón: días antes, en medio de una orgía, por poco asesina a una mujer. Tras volver de su estado narcótico y verse al espejo, Fernández se aterra de su semblante:

Es el de un bandido que no hubiera comido en diez días, represento cuarenta años; los ojos apagados y hundidos

en las ojeras violáceas, la piel apergaminada y marchita. Tengo la voz trémula y vacilante el paso. 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... (388).

Frente a esta escena, ante el terror que le inspira la comprobación de los estragos que sus excesos y las medidas para lidiar con estos han causado en su cuerpo, Fernández implora ayuda divina: "¡El delirio de la abuelita moribunda, la locura a lo lejos! ¡Dios mío! ¡Dios mío! Dios de mi infancia, si existes, isálvame!... ¿Dónde están la señal de la cruz y el ramo de rosas blancas que caerán en mi noche como símbolo de salvación?... (388).

Fernández teme por su cordura, le aterra la idea de volverse loco y asocia este posible desenlace con el abuso de estupefacientes: "Desde hace años el cloral, el cloroformo, el éter, la morfina, el hachís, alternados con excitantes que le devolvían al sistema nervioso el tono perdido por el uso de las siniestras drogas, dieron en mí cuenta de aquella virginidad cerebral" (433). Su búsqueda de placer, de nuevas sensaciones, lo han llevado a un estado en el que ha perdido el control de su vida, al punto que no se reconoce al verse en un espejo. En esta imagen podemos encontrar a un consumidor problemático que de tanto buscar lo novedoso se ve atrapado en "la paradoja de la búsqueda compulsiva de lo nuevo", en palabras de Julio Ramos (2007), "en la repetición de lo mismo (...) en la repetición de algo que no se tiene: la novedad misma" (167). El placer radica en el consumo, no en lo que se consume. Fernández está atrapado en esta paradoja, su búsqueda de experiencias nuevas se convierte en un ciclo repetitivo, un círculo vicioso. Mujeres, drogas, conocimiento, da lo mismo aprender griego que ruso, es una lengua más; estudiar la cultura egipcia o la pintura prerrafaelista, qué importa, es un saber más, sin trascendencia.

Al manifestar este pánico a la locura asociada al consumo descontrolado, Fernández reconoce que tiene un problema, que ha perdido el control de sí mismo. Este reconocimiento –el pánico a la dependencia, a la pérdida del control sobre sí mismo con relación al consumo de sustancias–, según Herrera y Ramos (2013), lleva al sujeto a

una zona muy problemática de la experiencia donde la potencia de la experimentación y del goce queda atrapada por la sospecha –o la constatación– de una especie de debilitamiento o crisis de la "voluntad", lo que suscita una amplia y nerviosa gama de preguntas y discursos sobre los riesgos del descontrol compulsivo y la abyección de la adicción (12).

El miedo de Fernández y sus médicos radica en que este sea un adicto, condición que, como la conocemos ahora, recién se empezaba a considerar en la época en la que Silva escribió la novela, como veremos más adelante.

El adicto es condenado por haber perdido su autonomía, por no ser capaz de administrar su propia vida, características asociadas en el origen mismo



de esta palabra. En la antigua Roma, *addictus* era el sujeto que perdía su libertad al no tener cómo pagar sus deudas y era esclavizado, mediante vías legales, por sus acreedores. El adicto no tiene libertad, no es dueño de sí, se debe a alguien o a algo más, en el sentido moderno del término. Esta situación lleva a que otros intercedan por él o a que este busque ayuda para hacer su vida más llevadera: "Si en mis manos estuviera", le dice Sáenz a Fernández, "te salvaría de ti mismo" (312).

El adicto es un sujeto socialmente proscrito. Por un lado, su consumo compulsivo, que excede las restricciones del hábito, lo conduce al solipsismo, a la introspección constante: los paraísos artificiales que le procura la droga, su lugar; sus fantasmas, la compañía. Por el otro, es desterrado por la comunidad a los márgenes del grupo social por su condición:

El régimen social se preguntará qué nos podrá iluminar un sujeto que ha perdido su fuerza de voluntad y su integridad física, psicológica y ética ante el poder de la droga. Si el autor es un adicto, la voz que llega al lector, se dirá la sociedad, no es la del sujeto, sino la voz sofisticada y corruptora de la droga (Viera pár. 22).

El consumo individual, a diferencia del social, es rechazado, censurado, pues es el que se relaciona con mayor facilidad a la adicción. La preocupación por este problema es una cuestión de control de la subjetividad. No por nada fue la masturbación el "paradigma del vicio [...] la tentación, la pérdida de control sobre sí mismo" (Carneiro 191), el principal comportamiento atacado desde el siglo XVIII, momento en el que prácticas solitarias, principalmente aquellas que implicaran tranquilidad corporal y una intensa actividad de la imaginación –como la lectura–, empezaron a ser vistas como problemáticas por algunos expertos. A propósito, Carneiro señala que "el combate cerrado a la masturbación en el siglo XIX, así como las actuales campañas contra las drogas, esa "masturbación química", proyectan un modelo de subjetividad donde el autocontrol, el superego fuerte, debe primar por sobre todo" (Carreiro 192).

En esto radican los miedos en *De sobremesa* con relación al consumo de sustancias psicoactivas y al estilo de vida del protagonista, tanto de los médicos que lo atienden como del propio Fernández. Sáenz lo insta a escribir, a ser productivo; Rivington le aconseja casarse con Helena, formar una familia, reinscribirse dentro del grupo social por medio del matrimonio; Charvet, el médico en el que Fernández más confía por su alma de artista, le dice que si sigue con los excesos "irá a dar el día en que menos lo espere, al tropezar con una circunstancia imprevista, a la imbecilidad o a la locura" (424). Cuando acude a los médicos y manifiesta sus terrores, Fernández baja la guardia frente al discurso médico, reconoce su problema, se presenta como "un individuo débil y dependiente, quien de sujeto de sus experimentaciones perceptivas o de sus propios placeres se transformó en objeto ya sea de intervención biopolítica o de estudio de nuevas disciplinas" (Herrera y Ramos 24).

Es justamente Charvet –personaje usualmente asociado con el influyente neurólogo francés Jean-Martin Charcot, a quien Silva conoció personalmente

en París cuando asistió a sus lecciones pertinentes a enfermedades del sistema nervioso en La Salpêtrière– el médico que emite de manera más explícita un diagnóstico que relaciona el padecimiento de Fernández con el abuso de estupefacientes: “Creo inútil decirle que los excitantes y los narcóticos que usted ha usado han hecho la mitad de la obra al producir su estado de hoy. Es usted un predispuesto y son los predispuestos los que dan a la morfina, al opio, al éter, amplia cosecha de víctimas<sup>1</sup>” (424). A su vez, en un gesto que le sirve a Silva para reconocer sus influencias y la tradición literaria a la que le interesaba inscribirse, el médico le recuerda a Fernández las consecuencias del abuso de estas sustancias en los “literatos franceses contemporáneos, neurópatas o imposibilitados para la producción en plena juventud”, respecto de quienes concluye, y le advierte a Fernández, que “el abuso de trabajo mental es el peor de los abusos” (424).

Así, vemos que la novela de Silva entra en diálogo directo con un debate que estaba en boga por la época, pues la dependencia a este tipo de sustancias se convirtió en un asunto relevante para la medicina durante el siglo XIX. Esta dependencia, en principio, fue catalogada como enfermedad, una anomalía de carácter fisiológico: se veía en el consumidor problemático a alguien que nacía con una predisposición a perder fácilmente el control ante el consumo de estas sustancias, como el diagnóstico que de Fernández hace Charvet en la novela. Posteriormente, en el entresiglo, las razones de la dependencia pasaron del terreno físico al psicológico, cuando esta empezó a ser considerada un problema de voluntad. Como señala Carneiro, el consenso alrededor de la palabra “adicción” para designar el problema de dependencia y consumo incontrolado de sustancias psicoactivas se consolida después de 1919, cuando William Collins “rechazó el modelo orgánico y comenzó a defender la noción de ‘enfermedad de la voluntad’”. El alcoholismo provoca enfermedades orgánicas, pero no es una enfermedad orgánica, lo que lleva a Collins a proponer la “adicción” como “una enfermedad de la voluntad” (187).

Este diálogo de la novela, una las preocupaciones más relevantes del discurso médico decimonónico, representado en el encuentro conciliador entre Fernández y sus médicos, puede leerse como una característica propia de la manera en que los modernistas se apropiaron de la influencia del decadentismo, una marca del “doble discurso del *modernismo*, en el que la decadencia aparece a la vez como progresiva y regresiva, como regeneradora y degeneradora, como buena e insalubre” (Molloy 26). Para Molloy, los modernistas toman distancia de la transgresión cuando esta es percibida, e incluso llegan a “denunciarla en los mismos términos utilizados por los críticos más acérrimos del decadentismo, temerosos de ser atrapados desviándose de un código tácito de decoro” (27). La adopción del decadentismo como influencia no es plena, es conflictuada. En este sentido, la novela de Silva no es el único caso. Esta fascinación, colindante con el terror, hacia las consecuencias del consumo de estupefacientes también está presente en textos

---

<sup>1</sup> Charvet señala algo que aún hoy, más de un siglo después, sigue siendo tema de debate en relación con el problema de las drogas, ya que muchos gobiernos siguen centrando el problema en la sustancia y no en el consumidor. De allí que la llamada lucha contra las drogas se enfoque en la producción y circulación de estupefacientes y no en las personas y las razones que las llevan a volverse adictas.

de otros modernistas, en los que la experiencia psicotrópica era celebrada por su asociación a la experimentación estética y, a su vez, abordada con prevención, incluso pánico, por las consecuencias que el uso descontrolado de este tipo de sustancias podría traer: "Esta duplicidad con la que introducían el decadentismo a un público latinoamericano, criticándolo a su vez para evitar críticas, era una actitud necesaria dado el contexto en el que esta literatura era leída" (Molloy 28).

Justo por esta manera de no desviarse completamente del discurso social predominante, vale la pena recordar que, como se mencionó previamente, el consumo de sustancias psicoactivas se da en los dos planos narrativos de la novela: la sobremesa y el diario de Fernández. Sin embargo, este consumo solo es visto como problemático en el diario, en los momentos en que el poeta consume en soledad, cuando no cuenta con compañía durante sus experiencias narcóticas. Durante la sobremesa aparecen las mismas sustancias, desde opio hasta licores exóticos, y estas hacen parte del escenario, amenizan la conversación, hasta se podría decir que tienen un efecto socializador, pues alrededor de su consumo es que se da la conversación y se enmarca la lectura del diario de Fernández. El consumo social, como sigue ocurriendo, es legitimado, principalmente el de algunas sustancias como el alcohol, el café y el tabaco.

A propósito de esta diferencia, entre el consumo que es legitimado y el que no, la preocupación de los médicos en *De sobremesa* no radica en las sustancias, sino en las actitudes de Fernández, el sujeto que las consume. Es más, tanto por los registros del diario de Fernández como por lo que por medio de este nos enteramos del diario de la poeta rusa Marie Bashkirtseff, sabemos que sustancias como los jarabes de opio y bromuro eran recetados por los galenos para aliviar dolores y conciliar el sueño. El problema aparece cuando estas sustancias son consumidas por decisión del individuo sin la validación de un experto. Una práctica de consumo como la que describe Fernández cuando ingiere opio por dos días seguidos, encerrado en un hotel y con la intención de olvidar lo vivido, es considerada problemática y antisocial. Un sujeto que se entrega así a este tipo de sustancias, con el fin de aislarse del resto del mundo, es visto como incapaz de establecer lazos sociales. En cambio, un consumo como el que tienen los contertulios de Fernández durante la sobremesa es un consumo aceptado, ya que alrededor de este se establecen las conversaciones o, en el caso de *De sobremesa*, la lectura colectiva como una práctica social.

Cuando Fernández reconoce frente a los médicos a los que acude que tiene una enfermedad que no puede explicar, que a pesar de saberse sano se siente enfermo, sin control sobre sí mismo, encontramos a un sujeto que pierde su autonomía, que cede en su batalla frente a aquellos con los que ha rivalizado. El dandy bogotano que encuentra en el arte la máxima expresión humana cede frente al discurso médico, se acoge a este, como el adicto que reconoce su problema –la autonomía restringida, la libertad perdida–, y se entrega a quien lo pueda ayudar. Al seguir este hilo interpretativo, Helena representa su deseo de salvación, su intención de rehabilitarse, aquella ayuda que el poeta implora durante su resaca tras la violenta ingesta de opio que cometió en Ginebra. Fernández, en un momento previo a la crisis opiácea

que sufrió al tratar de olvidar que casi mata a una mujer, ya había expresado la necesidad que sentía de tener "un plan a que consagrar la vida, bueno o malo, no importa, sublime o infame, pero un plan que no sean los que tengo hoy! (...) No, un plan que no se refiera a mí mismo, que me saque de mí, que me lleve como un huracán, sin sentirme vivir..." (350).

Encuentro que esta idea no sería excluyente con las lecturas que sugieren que Helena fue una mera ilusión, un efecto del opio en la mente de Fernández. Esta interpretación no solo se desprende de las circunstancias en las que el poeta conoció a su amada y de las descripciones etéreas que de ella hace, sino también en el lamento de este cuando, hacia el final de su diario, encuentra su tumba: "¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas solo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad" (548). Esta ilusión, entonces, puede leerse como una intención de cambio, un deseo de recuperación de su adicción, una salida del círculo vicioso al que cayó en su búsqueda desesperada de placer.

Fernández finalmente recae. Su deseo de recuperación no se cumple. El plan al que había consagrado su vida es abandonado repentinamente. Helena deja de ser la razón de su obsesión, su compulsión, ante la aparición de una bella norteamericana en una joyería de París que lo lleva a entregarse, nuevamente, a la concupiscencia. Su vida sigue siendo conducida por sus impulsos, su sensualismo gozador. Ocho años más tarde, rodeado de sus amigos, sus lujos y sus licores exóticos, el poeta cierra la tapa del diario que nos acaba de leer, lo pone sobre la mesa con la mano temblorosa y aspira el humo del cigarrillo opiado de Oriente.

## Obras citadas

- Aching, Gerard. *The politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. Cambridge University Press, 1997.
- Carreriro, Henrique. "La fabricación del vicio". En *Droga, cultura y farmacolonia: la alteración narcográfica*, eds. Lizardo Herrera y Julio Ramos. Universidad Central de Chile, 2013.
- Darío, Rubén. *Cuentos*. Ed. José Emilio Balladares. Libro Libre, 1986.
- Giorgi, G. "Nombrar la enfermedad: Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa* de José Asunción Silva". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, ISSN-e 1523-1720, N° 1, 1999.
- Gómez Carrillo, Enrique. "En una fumería de opio anamita". *Revistas Culturales 2.0*. Recuperado de: <https://www.revistas-culturales.de/de/personen-zeitschrift/g%C3%B3mez-carlillo-enrique>
- Herrera, Lizardo, y Julio Ramos. "Introducción". En *Droga, cultura y farmacolonia: la alteración narcográfica*, eds. Lizardo Herrera y Julio Ramos. Universidad Central de Chile, 2013.
- Hoyos, Camilo. *Artista e imagen: Epifanía y decadentismo en De sobremesa de José Asunción Silva*. Universidad de los Andes, 2017.
- Litvak, L. "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)". *Hispanic Review*, Vol. 45, N° 4 (Autumn, 1977), pp. 397-412 URL: <https://www.jstor.org/stable/472293> Accessed: 03-12-2018 20:50 UTC

- Martí, José. "Haschisch". *Ciudad Seva*. Recuperado de: <https://ciudadseva.com/texto/haschisch/>
- Mataix, R. "De sobremesa: de la parodia a la alegoría". En *Poesía/De sobremesa*, pp. 105-165. Cátedra, 2006.
- Molloy, Silvia. "Clínica, nación y diferencia". En *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, pp. 15-82. Eterna Cadencia, 2012.
- Not, Anton. "El intercambio sensorial en *De sobremesa*, de José Asunción Silva. La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos". V Congreso Internacional de la AEELH, 2005: 483-491. ISBN: 84-9749-136-X.
- Ramos, Julio. "Ficciones del sujeto moderno. Diálogo improbable entre Walter Benjamin y Fernando Pessoa". *Revista de investigaciones literarias*, 1 apr. 2013. Disponible en: <[http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_il/article/view/3904](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_il/article/view/3904)>.
- Silva, José Asunción. *Poesía / De sobremesa*. Cátedra, 2006.
- Viera, Hugo. "El viaje modernista. La iniciación narcótica de la literatura hispanoamericana en el fin de siglo". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, Nº 9, 2003.

