

## ÉCFRASIS LITERARIA EN *DE SOBREMESA* DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA \*

Carlos Andrés Quintero Tobón \*\*

**Resumen:** Este texto tiene como propósito profundizar, a partir de la figura retórica de la écfrasis, en la relación que se presenta entre la pintura y la literatura en la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva. Para tal fin, se utilizarán algunos de los conceptos trabajados por Michael Riffaterre en su texto “La ilusión de écfrasis”. Con base en ello, se revisará la manera en que se configuran algunos personajes de la novela a partir de obras de arte, ya sean estas reales o imaginarias, referidas en su mayoría a los prerrafaelitas ingleses; y, adicionalmente, en cómo se desarrollan en la novela otros elementos que van más allá de los cuadros, como las influencias que marcaron a ese movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XIX, la manera en que estos artistas concibieron la relación entre la poesía y la pintura, y su técnica pictórica.

**Palabras Clave:** José Asunción Silva, *De Sobremesa*, pintura, écfrasis literaria, Prerrafaelismo, Dante Gabriel Rossetti.

**Abstract:** This text is intended to deepen into, the relationship that occurs between painting and literature, taking into account the rhetorical figure of ekphrasis, in the novel *De Sobremesa* by Jose Asuncion Silva. To this end, some of the concepts used by Michael Riffaterre worked in his text "The illusion of ekphrasis" will be used. Supported by this, the way some characters from the novel are configured by paintings will be reviewed, even if they are real or imaginary, referring mostly to the English Pre-Raphaelites, and additionally in how the novel develops other elements that go beyond the pictures, as the influences that marked this artistic movement of the second half of the nineteenth century, the way these artists conceived the relationship between poetry and painting, and their painting technique.

**Key Words:** José Asunción Silva, *De Sobremesa*, Painting, Literary Ekphrasis, Prerraphaelism, Dante Gabriel Rossetti.

## INTRODUCCIÓN

---

\* Este artículo es producto del Seminario de Trabajo de Grado de la Maestría en Hermenéutica Literaria. Universidad Eafit, Medellín, 2014.

\*\* Administrador de Negocios de la Universidad Eafit. Especialista en Finanzas y en Estudios Políticos de la misma universidad. Candidato a Magister en Hermenéutica Literaria, Universidad Eafit.

*De sobremesa*, novela de José Asunción Silva escrita entre 1887 y 1896, y publicada tan sólo hasta 1925, es una obra en la que el arte y las reflexiones estéticas tienen una presencia significativa. Por supuesto, esto por sí sólo no constituye algo exclusivo para el momento en que es escrita. Por el contrario, representa una preocupación característica de la llamada “novela modernista” o “novela del fin de siglo” hispanoamericana. En su artículo “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”, Rafael Gutiérrez Girardot enumera, junto con *De sobremesa*, otras novelas de la literatura finisecular hispanoamericana que recuperan la tradición europea de la “novela de artista”, cuyo tema principal es “la situación del artista en la sociedad burguesa” (Gutiérrez Girardot, 1993: 496). Entre ellas menciona *Amistad funesta* (también titulada *Lucía Jerez*) de José Martí, *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, *Resurrección* de José María Rivas Groot y *Redención* de Ángel de Estrada.

Rosa Pellicer, por su parte, hace un completo repaso de los aspectos comunes en algunas de estas novelas en su artículo “*De sobremesa* de José Asunción Silva y la novela modernista”. De las novelas mencionadas por Gutiérrez Girardot, esta autora no se enfoca ni en *Resurrección* ni en *Redención*, pero en cambio abarca otras como *Sangre Patricia* de Manuel Díaz Rodríguez, *El triunfo del ideal* y *La tristeza voluptuosa* de Pedro César Domínicí, y *El extraño* y *La raza de Caín* de Carlos Reyles. Entre los aspectos comunes que revisa, Pellicer subraya los siguientes:

[...] entre ellos se considera al héroe modernista, convertido habitualmente en artista; la representación de su mundo interior y el consiguiente enfrentamiento con el mundo exterior; la tensión entre sueño y acción; la búsqueda de un ideal estético, que puede estar representado, como en Silva, por una mujer ideal; el erotismo, a veces desenfrenado; la visión negativa de la mujer carnal; los paraísos artificiales; el tema de París, etc. (Pellicer, 1999: 1081)

Dada la anterior aclaración del contexto literario en el que emerge, resulta pertinente reconocer que *De sobremesa* constituye “el punto de evolución de la novela finisecular hispanoamericana” (Pellicer, 1999: 1104). En dicha obra el arte y lo estético establecen una estrecha relación con la literatura, la cual atraviesa no sólo el contenido sino también la estructura y el sentido de la novela. Precisamente, el propósito del presente texto es profundizar en la relación que se presenta en *De sobremesa* entre la pintura y la literatura e

indagar sus posibles implicaciones estéticas. Se intentará emprender dicha tarea utilizando como recurso analítico la figura retórica de la écfrasis.

Dos definiciones cuyos significados confluyen pueden otorgar claridad frente a lo que aquí se entiende por écfrasis, una categoría con una larga tradición. Murray Krieger, en su artículo “El problema de la écfrasis”, define la écfrasis como el “intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas” (Krieger, 2000: 141). Michael Riffaterre, por su parte, plantea algo similar al decir que “el texto ecfástico representa con palabras una representación plástica” (Riffaterre, 2000: 161). Como puede notarse, ambas definiciones remiten a la relación entre la obra de arte y las palabras, que es justamente el problema que se quiere abordar en este escrito. Dicho intento se emprenderá especialmente con el apoyo de algunos conceptos desarrollados por Riffaterre en su artículo “La ilusión de écfrasis”.

Con base en la écfrasis, se revisará el tratamiento que se le da a las obras de arte en *De sobremesa*, ya sean estas reales o imaginarias, y, en conexión con ello, se intentará evidenciar cómo el narrador configura al personaje de Helena a partir de recursos pictóricos y literarios que remiten a la Hermandad Prerrafaelita, movimiento artístico inglés de la segunda mitad del siglo XIX, y sobre todo, a obras de su figura principal, el poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti. Más allá de la alusión a este movimiento que hace José Fernández de Andrade, el personaje principal de la novela, se procurará hacer visible que la imagen de Helena está construida a partir de descripciones inspiradas en representaciones de cuadros de Rossetti o en elementos de la tradición pictórica o poética que influenciaron a los prerrafaelitas. Por último, y una vez revelado lo anterior, se abordarán las implicaciones estéticas que subyacen en esta manera de concebir al personaje de Helena, las cuales, por supuesto, no son ajenas al contexto de la literatura finisecular hispanoamericana al que ya se hizo alusión.

Antes de emprender este camino, conviene aclarar que no son pocos los trabajos que se han detenido en la presencia y significado de la pintura en la novela, y en especial, de la pintura de la Hermandad Prerrafaelita. Sin embargo, es preciso añadir que ninguno de ellos ha abordado el tema a partir de la écfrasis. Entre dichos trabajos se destaca, por su amplio despliegue del tema y por sus pertinentes apuntes, el texto de Eva Valcárcel “*De Sobremesa*

de José Asunción Silva: pintura, poesía y novela”, al cual se acudirá en algunos apartados de este escrito.

## **I. EL MISTERIO QUE INCITA LA LECTURA DEL DIARIO**

El eje del texto en *De sobremesa* está constituido por la lectura de un diario. José Fernández de Andrade, un poeta desencantado que renuncia a seguir escribiendo, lee a algunos amigos las páginas que escribió mientras estaba en Europa, algunos años atrás. El pretexto de dicha lectura es un cuadro que Fernández posee, y una serie de símbolos que se relacionan con éste. Fernández, reacio al principio, lee su diario a sus amigos, porque uno de ellos, Rovira, lo incita insistentemente a hacerlo cuando le dice:

Quiero oírte leer unas páginas que según me dijiste una vez, tienen relación con el nombre de tu quinta, con un diseño de tres hojas y una mariposa que llevan impreso en oro, en la pasta blanca, varios volúmenes de tu biblioteca, y con aquel cuadro de un pintor inglés... ¿cómo dices tú?, ¿decadente? no... ¿simbolista? no, ¿prerrafaelita? Eso es, prerrafaelita, que tienes en la galería y que no logro entender por más que lo miro cada vez que paso por ahí... (Silva, 1996: 237).

Cuando lee esto, ya el lector sabe que la quinta de Fernández se llama Villa Helena y, conforme el personaje se introduzca y avance en la lectura de su diario, se irá develando la relación de ese nombre con el cuadro, con los símbolos de las tres hojas y la mariposa, y con la pintura de los prerrafaelitas ingleses. Estos elementos se relacionan con una mujer llamada Helena, cuyo fugaz encuentro con Fernández, marcado por la ausencia de palabras y por la fuerza de una mirada, generará un impacto tal en éste, que llega a comprometerlo en una obsesiva búsqueda por varios países de Europa, en la que no consigue dar con ella, pero sí con su imagen plasmada en un cuadro.

Si bien la lectura del diario por parte de Fernández a sus amigos es detonada por el misterio del cuadro en el que se representa a Helena, ésta no es la única historia de esas páginas. En el diario, que comprende poco más de un año y siete meses, Fernández relata su periplo por Europa, específicamente por Francia, Suiza e Inglaterra. El inicio de este recorrido está marcado por las impresiones generadas por la lectura de otro diario, el de María Bashkirtseff, pintora y escritora rusa que muere joven en París, y cuyo espíritu artístico e intelectual se vincula estrechamente con las inquietudes estéticas de Fernández. Posteriormente, el autor del diario se adentra en el tipo de vida que llevaba en Europa; una

vida de dandy<sup>1</sup> entregado a los placeres que le proporcionan las mujeres y la moderna París. En este contexto, tras una noche de excesos carnales y opio, Fernández tiene un encuentro fugaz con una mujer en el comedor de un hotel en Ginebra, que marca el inicio de la historia de Helena y que constituye a su vez el inicio de la historia del cuadro que suscita la lectura del diario.

Dicho encuentro, representa para Fernández una especie de revelación mística que lo incita a emprender la búsqueda de Helena, búsqueda obsesiva que lo arrastra al borde de la locura y la enfermedad. Esta situación lo lleva a frecuentar a dos médicos, uno en Inglaterra y otro en Francia. En la casa del primero, el doctor Rivington, conocerá asombrado el cuadro en el que está representada Helena, o más bien su madre, y la relación de dicho cuadro con los pintores prerrafaelitas. El segundo médico, el doctor Charvet, cuando ve el cuadro en esa especie de santuario que Fernández crea para dicha obra y para el retrato de su abuela, le aportará información sobre el pasado de la retratada y de Helena, y del desconocido artista prerrafaelita que pintó el cuadro.

## II. LAS OBRAS DE ARTE EN *DE SOBREMESA* Y LA ÉCFRASIS LITERARIA

Según Riffaterre, la écfrasis literaria es aquella que “tiene por objeto [...] obras de arte reales o imaginarias insertadas en una obra literaria” (Riffaterre, 2000: 162). En la novela de Silva aparecen numerosas obras de arte tanto reales como imaginarias. O más bien: aparecen obras de arte reales y, en algunos casos, a partir de éstas, se crean obras de arte imaginarias que cumplen un rol según los propósitos narrativos del autor. Tanto unas como otras tienen que ver especialmente con los personajes femeninos de la novela. Pueden reconocerse en *De sobremesa* cuatro formas de abordar las obras de arte. Algunas de estas formas involucran un mayor desarrollo de la écfrasis literaria. En otras simplemente se

---

<sup>1</sup> Es importante subrayar que esa condición de dandy en el personaje de Silva está mediada por una disponibilidad de tiempo y dinero, que posibilitan que el poeta o artista de la novela de fin de siglo se oriente al placer y a lo bello, sin las preocupaciones propias de la dinámica del trabajo de la sociedad burguesa, ante la que el mismo artista reacciona, y que constituye uno de los problemas fundamentales de la “novela de artista”. En este sentido, resulta pertinente tener en cuenta la caracterización que plantea Baudelaire del dandy en *El pintor de la vida moderna* cuando dice: “Esos seres no tienen otra ocupación que cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Así que poseen, a voluntad y en gran medida, el tiempo y el dinero sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, difícilmente puede traducirse en acción” (Baudelaire, 1995: 82).

alude a las obras con un propósito descriptivo pero sin que sean descritas en la novela. Partiendo de un menor a un mayor grado de desarrollo de la écfrasis literaria, esas cuatro formas pueden ser planteadas de la siguiente manera:

### **2.1 Alusión a obras de arte reales para describir personajes femeninos:**

Se trata de obras de arte reales que se mencionan por la similitud que algún personaje femenino de la novela tiene con el de la pintura, y son utilizadas por el narrador para reforzar su descripción. Se alude al símil, pero no se describe el cuadro. El narrador menciona alguna pintura específica o un tópico característico de un artista determinado. Aquí la écfrasis literaria es exclusivamente referencial y carente de descripción. La alusión a la obra ahorra al narrador la descripción de un conjunto de atributos porque en sí misma ella los describe. Se economiza lenguaje y se potencia la imagen de un personaje con base en una referencia pictórica real. Rosa Pellicer evidencia que esta manera de abordar las obras de arte es común en las novelas modernistas:

No sólo aparecen obras de arte en las páginas de estas novelas, la realidad, y más concretamente, la mujer es vista como un cuadro o una estatua. Siempre que se describe a las mujeres se hace con referencia a cuadros conocidos, repitiéndose como un cliché es mi Botticelli, una virgen como las de Fra Angélico o de Murillo, que ya había aparecido en *Lucía Jerez*, cuando el retrato de Sol del Valle es comparado a una virgen de Rafael. (Pellicer, 1999: 1096)

En lo que respecta a *De sobremesa*, tanto la abuela de Fernández como Helena son descritas a partir de su semejanza con obras de arte. De la primera, lo que más destaca Fernández en su diario es “su perfil semejante al de la Santa Ana del Vinci” (Silva, 1996: 249). Por su parte, para describir a Helena habla de sus “dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens” (Silva, 1996: 270) y, de manera reiterativa, de su perfil “ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico” (Silva, 1996: 271). En estos casos se trata de dos personajes femeninos marcados por una aureola de santidad que las vincula entre sí. Pero el narrador también utiliza el mismo recurso para resaltar lo carnal en otros personajes femeninos. Corresponde a esas conquistas con las cuales Fernández se sumerge en el placer como la norteamericana Nelly, la francesa María Legendre o la baronesa alemana Olga. Al ver a Nelly resaltarán “las curvas deliciosas del seno, de los torneados brazos y de las piernas largas y finas, como las de la

Diana Cazadora de Juan Goujon” (Silva, 1996: 325). María Legendre también es caracterizada por su “perfil de Diana Cazadora” (Silva, 1996: 253). De Olga por su parte dirá que “tiene la carnadura dorada de las Venus del Ticiano” (Silva, 1996: 339).

En cuanto a esa caracterización de las mujeres en la novela a partir de obras de arte, Eva Valcárcel anota lo siguiente:

Entre dichos retratos de mujer presentados en la novela existen dos modelos fundamentales, que se corresponden estéticamente con el *gusto*<sup>2</sup> (frente al arte de Rafael) de los primitivos, con el prerrafaelismo: son las mujeres que pertenecen al tipo de santas, y las otras mujeres, las *reales*, identificadas aquí como prototipo de Venus, por las continuas alusiones a representaciones artísticas de Venus o de modelos clásicos o cuatrocentistas de mujer amada y carnal, que las introducen en el texto. (Valcárcel, 1998: 67).

A propósito de esta observación cabe decir que, aunque es su manifestación más notoria, más que contraponer estilos artísticos, el autor los utiliza en función de lo que quiere resaltar de sus personajes. En este sentido, en la representación de Helena se presenta una confluencia de estilos artísticos. Cuando el narrador enfatiza en lo espiritual Helena es caracterizada con base en la pintura de los primitivos italianos o de los prerrafaelitas ingleses. Por otra parte, cuando se enfoca en el cuerpo, recurre a barrocos como Rubens o Van Dyck (Silva, 1996: 270), a manieristas como el Parmigiano (Silva, 1996: 311), o a los mismos prerrafaelitas.

## 2.2 Adaptación de una obra de arte real a la historia de la novela:

En el anterior apartado pudo verse cómo para describir a su abuela, Fernández remite a la imagen de Santa Ana del cuadro de Da Vinci *Santa Ana, la virgen y el niño*. No es esa la única referencia pictórica que se presenta en *De sobremesa* relacionada con este personaje, que como ya se ha sugerido, es caracterizado con atributos de santidad. Líneas atrás se ha referido que Fernández crea una suerte de santuario para el cuadro de Helena y para el retrato de su abuela. De dicho retrato, Fernández habla en su diario de la siguiente manera:

[...] el retrato de la abuela, con su perfil de Santa Ana y las canas blancas destacándose sobre un fondo oscuro que pintó para mí James Mac'Neil Whistler, el extraño artista que, al decir de un crítico, sabe con extralúcida intuición desprender en sus obras, bañadas de misterio, lo suprasensible de lo real. (Silva, 1996: 312)

---

<sup>2</sup> Las cursivas pertenecen a Eva Valcárcel.

Varios elementos llaman la atención en esta breve écfrasis literaria. En primer lugar, ya no se trata simplemente de una noción de semejanza en la que el personaje “se parece a”, sino que el narrador la describe retratada “con su perfil de Santa Ana y canas blancas destacándose sobre un fondo oscuro”. En segundo lugar, se menciona el nombre del autor del retrato y se agrega un corto comentario crítico sobre la obra de dicho artista. Ya que el autor es James Mac'Neil Whistler, y que el retrato representa a una anciana de perfil, es inevitable no pensar en la obra de este artista titulada *Armonía en gris y negro; retrato de la madre del artista* (Véase imagen 1). Como ya lo ha anotado Eva Valcárcel “[...] no es difícil observar el parecido que existe entre las características de este cuadro de ficción con el verdadero cuadro de Whistler [...]” (Valcárcel, 1998: 75).

Ahora bien, si la conjetura de que se trata de dicho cuadro es válida, debe aceptarse entonces que el narrador efectúa una transposición cromática en su descripción, ya que en el verdadero cuadro de Whistler el cabello de la mujer no es blanco sino castaño, y el fondo es de un color gris que ante el vestido negro de ella resulta más claro que oscuro. Por otra parte, el recurso ya elaborado de similitud con Santa Ana es traído a colación y fusionado con el del retrato que brevemente describe. Esto último quizás para reforzar el contenido místico de la imagen, que por sí sólo parece no estar presente, a no ser que lo espiritual estribe más en los colores que en la imagen. Este aspecto no sería ajeno a los planteamientos artísticos de Whistler, a quien en ese sentido se le reconoce por ser un adelantado de las vanguardias abstractas, planteamientos que Silva no parece desatender, a juzgar por el breve comentario crítico que incorpora en su écfrasis literaria, aludiendo a lo suprasensible frente a lo real. Más adelante se verá que esa contraposición entre lo espiritual y lo real es fundamental para entender el ideal artístico de Fernández. Por lo pronto, conviene sintetizar diciendo que, en esta segunda forma de abordar las obras de arte, el narrador se “apropia” de un cuadro del contexto estético de fin de siglo para incorporarlo en la historia de la novela según sus propósitos narrativos.

### **2.3 Descripción de una obra de arte real sin mencionarla:**

En las dos anteriores formas se alude al artista y a sus obras. En la primera no se describe la obra sino que la obra describe al personaje. En la segunda, la obra se describe brevemente y

se incorpora un comentario crítico. En esta tercera, ni la obra ni el artista se mencionan, pero en cambio el cuadro se describe con mayor amplitud. En la primera parte de la novela, cuando Fernández reflexiona sobre la artista rusa María Bashkirtseff y su diario, se presenta una écfrasis literaria de un cuadro real, cuya relevancia en la novela estriba en la manera como convergen en simultáneo la música, la pintura y la literatura:

Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa... (Silva, 1996: 242-243).

Lo anterior corresponde a una écfrasis literaria del cuadro *Ofelia* del pintor prerrafaelita inglés John Everett Millais (Véase imagen 2), uno de los tres fundadores del movimiento artístico, junto con Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt. Esa simultaneidad de las artes, que aflora en esta écfrasis literaria evidencia una premisa estética que es determinante en la novela y de la cual se hablará más adelante: la equivalencia de las artes. Por otro lado, tal como aparece plasmada la écfrasis, ésta remite a cómo la imagen es evocada por la lectura del texto de Shakespeare, y no a la inversa. De esta manera, se problematiza la relación entre la literatura y la pintura en dos vías. Es decir, en cómo la literatura es plasmada en la pintura y a la inversa.

Además, es preciso señalar dos elementos que tienen que ver tanto con la historia del cuadro de Millais como con la historia del personaje de Helena en *De sobremesa*. En primer lugar, la anterior es la primera alusión en la novela a una pintura prerrafaelita, mucho antes de la aparición del personaje de Helena que es con quien más se asociarán las obras de este movimiento pictórico. La muerte en plena juventud de Ofelia y el entorno de flores anuncian de manera indirecta lo que sucederá con Helena en el transcurso de la novela. En segundo lugar, ha de mencionarse que quien posa para el cuadro *Ofelia* de Millais es Elizabeth Siddal, principal modelo de los cuadros de la etapa inicial de los prerrafaelitas y esposa de Dante Gabriel Rossetti.

En lo que respecta a la configuración de la trama de la novela, esta circunstancia no es menor ya que en el encuentro que tiene Fernández en París con el doctor Charvet, éste le confesará al autor del diario que tanto el pintor del cuadro de Helena como la modelo del

mismo (la madre de Helena, por cierto), eran familiares de la esposa de Rossetti. Charvet le transmite a Fernández las palabras mencionadas por Scilly Dancourt, el padre de Helena, cuando le pedía al médico que salvara a su esposa de su grave enfermedad: “¿No ha oído usted contar la historia de Rossetti, el poeta pintor que casó con María Isabel Leonor Siddal, que era de la misma familia de mi mujer, hace veintitantos años?...” (Silva, 1996: 313). La alusión a Elizabeth Siddal, y más aún, a Dante Gabriel Rossetti y sus poemas y pinturas, resulta determinante en tanto que ambos, modelo y artista, representan gran parte del material que utiliza Silva para configurar la imagen de Helena, esa búsqueda inalcanzable de Fernández.

#### **2.4 Configuración de Helena a partir de múltiples obras de arte reales:**

En la primera de las formas en que son abordadas las obras de arte, se refirió cómo el personaje de Helena es asimilado a las vírgenes de los cuadros de Fra Angélico para subrayar sus atributos de santidad. En este punto interesa hacer visible cómo toda descripción que hace Fernández de Helena en su diario remite a cuadros reales de la Hermandad Prerrafaelita o, más concretamente, a cuadros de su principal referente: Dante Gabriel Rossetti.

Puede decirse que Helena se configura a partir de fragmentos visuales de múltiples cuadros de este artista. No hay una sola obra de Rossetti que reúna todas las descripciones que hace Fernández de ella, pero al enlazar varias de estas puede obtenerse la configuración de la imagen de Helena y los símbolos que la rodean. Frente a las posibles obras que contribuyen a dicha configuración, Klaus Meyer-Minnemann plantea lo siguiente:

Los lazos con la figura de Helena han de buscarse considerando las primeras obras de la «Pre-Raphaelite Brotherhood», por ejemplo cuadros de Rossetti como *The Girlhood of Mary Virgin*, *Ecce Ancilla Domini* o el mismo *Portrait of Miss Siddal*, del año 1855. La mención de Fra Angélico, los ojos intensamente azules de Helena y los atributos de castidad y pureza ligados a ella (como el lirio blanco) entrañan referencias a esa pintura. (Meyer-Minnemann, 1991)

Como bien se desprende de los comentarios de Meyer-Minnemann, estas obras se relacionan fundamentalmente con la imagen de santidad que Fernández ofrece de Helena en su diario. Puede agregarse que la edad de Helena, que equivale a quince años (Silva, 1996: 271), se corresponde con la de la Virgen en los cuadros *La adolescencia de la Virgen*

*María* (Véase imagen 3) y *Ecce Ancilla Domini* (también titulado *La Anunciación*) (Véase imagen 4). Con relación a estos dos cuadros y su incidencia en la configuración del personaje de Helena, hay además otros elementos a considerar. De *La adolescencia de la Virgen María* cabe destacar, además de María, la presencia de Santa Ana, que traza una conexión con la abuela de Fernández, cuya imagen como ya se evidenció líneas atrás es asimilada a la de la madre de María. Por su parte, con respecto a *Ecce Ancilla Domini* o *La Anunciación*, es prudente observar que se trata de uno de los cuadros prerrafaelitas cuyo vínculo tanto temático como con el estilo pictórico de Fra Angélico es más notorio. Los prerrafaelitas, tal como destaca Tonia Raquejo, querían

[...] reivindicar la pintura anterior a Rafael, lo que equivalía entonces a defender una pintura en contra de la reglamentada por la Real Academia; esto es, una pintura basada en la representación directa de la naturaleza sin atenerse a modelos fijados (como lo era el propio Rafael) o cánones de belleza. (Raquejo, 1996: 403)

Por lo anterior, los prerrafaelitas “huyen de toda referencia estilística del pasado, salvo a los primitivos italianos, tenidos por dechado de autenticidad, ya que en ellos no hay ninguna diferencia entre artesanos y artistas” (Grosch, 1999: 853). Entre esos primitivos italianos, a aquel que acuden con mayor devoción es precisamente a Fra Angélico, especialmente referenciados por sus características vírgenes de la anunciación. En la novela, el doctor Rivington hace alusión a esta influencia en el momento en que le descubre el cuadro a Fernández, ante la insistencia descriptiva de este:

Me ha descrito usted a la señorita como una figura semejante a las 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, 1996: 287)

De esta manera, cuando Fernández alude al parecido de Helena con las vírgenes de Fra Angélico, no sólo acude a un recurso descriptivo sino que de manera implícita se refiere a una de las principales influencias pictóricas de los prerrafaelitas. Más adelante se verá que no es esta la única conexión que se traza en la novela con las influencias de los prerrafaelitas.

Por otro lado, cabe anotar que la configuración de la imagen de Helena a partir de cuadros de Rossetti no se supedita solamente a estas obras referidas por Meyer-Minnemann, ya que también comprende otras que no son propiamente de su período inicial

con la Hermandad. Las obras mencionadas por Meyer-Minnemann proporcionan la visión general que puede tenerse de Helena con respecto a su santidad, pero hay otras que proporcionan los detalles, teniendo en cuenta las descripciones que hace Fernández de los atributos físicos de Helena. Por ejemplo, “los bucles de la suelta cabellera castaña, rizada y sedosa” (Silva, 1996: 270) de Helena no existen en los dos cuadros que remiten a María de los cuales se ha venido hablando, sino en otros como *Lady Lilith* (Véase imagen 5) en el cual la cabellera es el eje del cuadro. Además, en conexión con este elemento, no resulta aventurado señalar que se produce una écfrasis literaria de esta pintura cuando Fernández, líneas más adelante, hace énfasis en la palidez de Helena: “las mejillas pálidas, de una palidez sana y fresca como la de las hojas de una rosa blanca pero de una palidez exangüe, profunda, sobrenatural casi” (Silva, 1996: 271). Por otra parte, la alusión al “busto largo y esbelto, vestido de seda roja, las manos blanquísimas y finas” y a los “grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas se posaron en mí” (Silva, 1996: 271) es a su vez una breve écfrasis literaria del cuadro *La visión de Fiammeta* (Véase imagen 6). A diferencia de lo que sucede en un cuadro como *Ecce Ancilla Domini*, no se refiere ya simplemente a la austeridad y la pureza sino que se realza la exuberancia de ciertos atributos físicos, en sincronía con la presencia de las flores.

### III. LA ÉCFRISIS LITERARIA MÁS ALLÁ DE LAS OBRAS DE ARTE

Se ha visto cómo la imagen que ofrece Fernández de Helena está configurada a partir de écfrasis literarias de múltiples cuadros de Rossetti. En ese sentido, puede afirmarse que en *De sobremesa* Silva realiza un homenaje a la representación femenina de los prerrafaelitas. Sin embargo, dicho homenaje no es gratuito ya que el autor lo utiliza para sus propósitos narrativos. Esto indica que en *De sobremesa* se produce lo que Riffaterre llama una mimesis ilusoria, ya que la “descripción tan sólo hace visible una interpretación dictada menos por el objeto real o ficticio que por su función en un contexto literario” (Riffaterre: 2000: 161). Ahora bien, respecto a la imagen de Helena puede decirse que la écfrasis literaria en la novela no se supedita exclusivamente a las pinturas sino que tiene un alcance más amplio. Esta abarca además la alusión a las influencias que marcaron a los

prerrafaelitas, a la manera en que el propio Rossetti planteó la relación entre la pintura y la poesía, y a la técnica de los prerrafaelitas.

A partir de lo que sucede cronológicamente en la novela con relación a la historia de Helena, puede decirse que la ékfrasis literaria comprende tres momentos. Cada uno de ellos traza una conexión con algún aspecto característico de la Hermandad Prerrafaelita y tiene, a su vez, una relevancia simbólica en el sentido de la novela. Además, este proceso de tres momentos es determinante en tanto constituye el tránsito de Helena desde la visión real hacia el cuadro. Resulta entonces pertinente detenerse en cada uno de dichos momentos:

### **3.1 El primer momento: la revelación a través de la mirada:**

El breve encuentro de Fernández y Helena está marcado por la mirada. No se produce ningún intercambio de palabras. Incluso, más que un intercambio de miradas, puede decirse que es ella quien lo mira a él a los ojos, y basta dicha mirada para sumirlo en un éxtasis espiritual que puede evidenciarse en el siguiente fragmento: “Aquella mirada derramó en mi espíritu la paz que baja sobre un corazón de cristiano después de confesar sus faltas y de recibir la absolución; una paz profunda y humilde, llena de agradecimiento por la piedad divina que leía en sus ojos” (Silva, 1996: 272).

Esta relación entre la mirada de la mujer y el éxtasis espiritual que se presenta en el encuentro entre Fernández y Helena, traza una clara conexión con la *donna angelicata* medieval, una figura literaria femenina propia del *dolce stil nuovo* italiano. Este estilo poético, cuyos representantes más importantes fueron Guido Cavalcanti y Guido Guinicelli, fue determinante en los inicios poéticos de Dante Alighieri. Las siguientes palabras de José Miguel Minguez Sender en su introducción a la *Divina Comedia* dan cuenta con claridad de lo que podía simbolizar para el poeta esta representación femenina:

La bella donna, aproximadamente hermosa señora, provee al poeta de las virtudes necesarias para la salvación en Dios; es una especie de mediadora ante la divinidad como lo eran los ángeles: donna angelicata es la expresión de esto. Es la máxima exaltación de la mujer, superadora de la concepción trovadoresca de la dama feudal. La sola mirada y saludo de la donna bastaba para sumir al enamorado en la felicidad contemplativa, propicia a la producción poética. (Minguez Sender, 1974: 11)

Ese éxtasis espiritual detonado por la mirada femenina se vincula entonces con lo poético. Fernández, ese poeta que renuncia a la escritura, recibe esa especie de revelación a través de la mirada de Helena. Así, la búsqueda desesperada de Helena que en adelante emprenderá, más que referirse a un amor ideal, conlleva una búsqueda espiritual de implicaciones estéticas que más adelante se intentará clarificar. Dicha conexión poética tiene una clave simbólica si se tiene en cuenta que, en el instante en que Helena lo mira, Fernández lee las *Soledades* de Sully Prudhomme. La referencia directa al *dolce stil nuovo* se evidenciará más adelante cuando al pensar en Helena, Fernández escriba en su diario lo siguiente:

Las frases que vienen a mis labios para cantarla entonces, no son los inarmónicos períodos de mi prosa incolora, sino estos versos de La Vita Nuova, en que el Dante habla de Beatriz: «Cuando mi Dama camina por alguna parte, Amor extiende sobre los corazones corrompidos una capa de hielo que rompe y destruye todos los malos pensamientos.» *El que se exponga a verla o se ennoblece o muere; cuando alguno digno de mirarla la encuentra, experimenta todo el poder de sus virtudes*<sup>3</sup> y si ella le honra con su saludo dulcísimo le vuelve tan modesto, tan honrado y tan bueno, que llega hasta perder el recuerdo de los que lo ofendieron.» [...] (Silva, 1996: 277).

La alusión a Dante, a Beatriz y a la *donna angelicata* no sólo se limita a esta referencia directa que realiza Fernández en su diario. El hermético exámetro latino *Manibus date lilia plenis* que resonará en su alma cada que piense en la imagen de Helena, traza un paralelo con el canto XXX del Purgatorio de la *Divina Comedia*. Esas palabras son las que se emiten en el canto en el instante en que Beatriz se aparece al poeta: “Todos decían: «*Benedictus, qui venis*», y añadían luego esparciendo flores a su alrededor: «*Manibus, o date lilia plenis*»”<sup>4</sup> (Dante, 1974: 281). La frase reaparece en la novela cuando Fernández la ve en la parte inferior del cuadro prerrafaelita que representa a Helena con los lirios en las manos. Cabe agregar que esta alusión reiterativa a Beatriz y a la *donna angelicata*, tiene mucho que ver con los prerrafaelitas ingleses, en tanto que estos en su pintura se proponen recuperar el ideal femenino del *dolce stil nuovo* italiano<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Las cursivas son de quien escribe este artículo.

<sup>4</sup> El exámetro latino, a su vez, remite de la *Divina Comedia* a la *Eneida* de Virgilio (verso VI, 883) y su significado sería “Dad lirios a manos llenas”.

<sup>5</sup> En *Historia de la belleza*, Umberto Eco refiere lo siguiente a propósito de ello: “[...] el ideal estilnovista de la *donna angelicata* será recuperado, a comienzos del decadentismo, en un ambiente de religiosidad ambigua, místicamente carnal y carnalmente mística, por los prerrafaelitas, que soñarán (y representarán) con criaturas dantescas diáfanos y

Con base en lo anterior, puede decirse que ese instante de revelación en el que Helena baña con su mirada a Fernández conlleva dos implicaciones clave: la primera es el sentido fundamental que en la novela se le otorga a la representación espiritual de lo femenino en relación a la producción poética y a lo artístico. La segunda es que la éfrasis literaria en la novela se extiende más allá de las propias obras prerrafaelitas. Esta abarca además las influencias prerrafaelitas y las representa. Se evidencia tanto con Dante y el *dolce stil nuovo*, como con la pintura de Fra Angélico. A esto que sucede en *De sobremesa*, Riffaterre lo denomina indicios metalingüísticos. Según el autor francés, una de las formas en que éstos se presentan es cuando se producen referencias técnicas que pueden designar “un género pictórico o bien una clase de temas o escenas de origen muy antiguo” (Riffaterre, 2000: 163). Eso precisamente es lo que ocurre en la novela, ya sea mediante la alusión directa a la pintura de Fra Angélico o la alusión indirecta a la representación femenina de la *donna angelicata*.

### **3.2 El segundo momento: La bendición a través del balcón:**

La misma noche de ese encuentro marcado por la mirada de Helena a Fernández, se produce el segundo y último encuentro entre ambos. Mientras se pasea por el jardín, Fernández descubre el balcón de la habitación de Helena. Tras arrojar un ramo de flores recogidas en el jardín, Fernández se topa con la siguiente imagen:

[...] la silueta negra y larga, como la de una virgen de Fra Angélico, llegó al balcón y con la cabeza alzada hacia el cielo, levantó la mano derecha a la altura de los ojos, trazando con ella lentamente una cruz en la sombra, mientras que la izquierda arrojaba con fuerza algo que atravesó el espacio, y vino a caer a mis pies -blanco como una paloma- sobre el suelo sombrío. (Silva, 1996: 275)

La bendición, completa así, la caracterización mística de Helena iniciada con la revelación de la mirada del primer momento. Se presentan dos aspectos importantes en esta situación. El primero en cuanto a la historia de la novela y a la relación entre los personajes de Helena y la abuela de Fernández; y el segundo, con respecto a una forma de establecer la relación entre las artes por parte del prerrafaelismo, o de nuevo, concretamente, por parte

---

espiritualizadas, revividas no obstante con morbosa sensualidad, más deseables carnalmente porque la gloria celestial o la muerte las ha sustraído al doliente y extenuado impulso erótico del amante” (Eco: 2004: 174).

de Rossetti. Con la bendición de Helena, se materializan en esta escena las delirantes palabras pronunciadas por la abuela de Fernández mientras agonizaba: "Lo vas a salvar: míralo bueno, míralo santo. ¡Benditos sean la señal de la cruz hecha por la mano de la Virgen, y el ramo de rosas que caen en su noche como signo de salvación! ¡Está salvado! ¡Míralo bueno, míralo santo! Benditos sean" (Silva, 1996: 252). Esas palabras, que hasta ese momento constituían un misterio para Fernández, al realizarse, realzan la santidad tanto de Helena como de la abuela. En Helena como santa mediadora para la salvación y en la abuela como santa profética. Esa santidad las vincula de manera inseparable a partir de ese momento y, ambas, serán convertidas en íconos sagrados en ese santuario que crea Fernández para las dos pinturas que las representan, es decir, el retrato de la abuela que en la novela pinta Whistler para Fernández, y la copia del cuadro prerrafaelita en el que aparece reflejada Helena.

A propósito de esto último, no deja de ser significativo que el énfasis en lo sagrado en *De sobremesa* tienda siempre a relacionarse con el arte. La escena de la bendición de Helena no es la excepción. Esta, como ya lo ha hecho notar Ricardo Cano Gaviria (1996: 617), remite a un cuadro y a un poema de Dante Gabriel Rossetti titulados *La doncella bienaventurada* (Véase imagen 7). Este cuadro presenta en su mitad superior a una mujer con tres lirios en las manos. Los atributos de su rostro se corresponden con los que Fernández tiende a caracterizar a Helena: cabello ondulado, palidez, labios rosados, grandes ojos azules. En su parte inferior, aproximadamente una quinta parte del cuadro, se presenta una luminosa división bajo la cual aparece un hombre tendido horizontalmente y con las manos empuñadas sobre su cabeza. El significado de esa división lo ilumina el poema, cuyos primeros versos rezan así: "La Doncella Bienaventurada se inclinó / sobre la baranda de oro del Cielo; / sus ojos eran más profundos que el abismo / de aguas quietadas al atardecer; / tenía tres lirios en la mano, / y las estrellas de su pelo eran siete" (Rossetti, 2011). La escena de la bendición de Helena teje entonces un diálogo a la vez con el cuadro y con el poema. Tanto la presencia del balcón, como la descripción del jardín, de las flores, de la noche y las estrellas, remiten a ambos. A la par que se produce una écfrasis literaria del cuadro, se representan las palabras del poema. De esta manera, el balcón es esa baranda

que marca una división entre el cielo y la tierra, resaltando el carácter místico y elevado de Helena frente al terrenal de Fernández.

En adelante, una vez desatada la obsesión por Helena, esa correspondencia entre imagen y poema es reiterativa en numerosos apartes de la novela y, por lo general, remiten claramente a obras de Rossetti. A modo de ejemplo, valga el siguiente fragmento en el que se denota el impacto espiritual de tal correspondencia en Fernández: “Se movía mi espíritu en un ambiente de etéreas delicadezas y sobrenaturales y deliciosos sentimientos producidos por la contemplación incesante de los cuadros y la lectura de los versos de Rossetti” (Silva, 1996: 297). Es una sensación etérea que se encuentra nuevamente más adelante en el diario: “En mi espíritu, donde las imágenes pierden su relieve y se confunden, flotan dos versos de un soneto de Rossetti, de aquel soneto en que una visión le habla al poeta entre la bruma nocturna” (Silva, 1996: 302). La écfrasis literaria, entonces, trasciende los cuadros prerrafaelitas y se vincula con una de las intenciones artísticas de estos, quienes “pretendían unir las artes visuales a la literatura” (Raquejo, 1996: 403).

### **3.3 El tercer momento: encuentro y veneración del cuadro:**

La búsqueda desesperada de Helena sólo se materializa en dos hallazgos: el del cuadro en el que está representada y el de su sepulcro. El tercer momento de la écfrasis literaria en *De sobremesa* lo comprende la historia del cuadro, que va desde el encuentro con la pintura hasta su veneración en el recinto sagrado creado por Fernández para este cuadro y para el retrato de su abuela. El tercer momento constituye el punto final de un tránsito que va desde una imagen real caracterizada por la fugacidad del primer momento, hasta una imagen eterna que va más allá de la realidad. Corresponde a un tránsito de lo fugaz hacia lo absoluto, de algo como una visión o un sueño hacia la obra de arte.

El encuentro de Fernández con el cuadro se da en el consultorio del doctor Rivington, el médico inglés al que fue a visitar aquejado por la obsesión de Helena. En el instante que Rivington le muestra la pintura, se presenta la primera descripción de esta en el diario por parte de Fernández:

[...] hipnotizado por aquella realidad de mi visión no podía separar los ojos de la figura de Helena, que vestida con el fantástico traje y el manto blanco de mis sueños, y llevando en las manos los lirios pálidos, pisaba una orla negra que estaba al pie de la

pintura, y sobre la cual se leía en caracteres dorados como las coronas de un cuadro bizantino, la frase «Manibus date lilia plenis». (Silva, 1996: 287)

Como puede verse, en esta descripción confluyen los elementos analizados en las écfrasis literarias de los dos primeros momentos. En primer lugar, aparece aquí el exámetro latino que remite a la Beatriz de Dante y a la *donna angelicata*, con la revelación al poeta a través de la mirada; y en segundo lugar, emerge la imagen de Helena con los lirios en la mano, como en el momento de la bendición, écfrasis literaria de *La doncella bienaventurada* de Rossetti. De esta manera, no sólo la imagen real de Helena, sino también su imagen pictórica, se configura a partir de la convergencia de écfrasis literarias.

Una descripción más detallada del cuadro se presenta en un segundo episodio, cuando Fernández recibe una copia de la obra por parte del doctor Rivington, la cual irá a parar a su capilla personal:

La pintura es un perfecto espécimen de los procedimientos de la cofradía prerrafaelista; casi nulo el movimiento de la figura noble, colocada de tres cuartos y mirando de frente; maravillosos por el dibujo y por el color los piecitos desnudos que asoman bajo el oro de la complicada orla bizantina que borda la túnica blanca y las manos afiladas y largas, que desligadas de la muñeca al modo de las figuras del Parmagiano, se juntan para sostener el manojito de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego. El modelado de la cabeza, el brillo ligeramente excesivo de los colores, agrupados por toques, todo el conjunto de la composición se resiente del amaneramiento puesto en boga por los imitadores de los quattrocentistas. Está detallado aquello con la minuciosidad extrema, con todo el acabado que satisfaría al Ruskin más exigente; distingue quien lo mira uno a uno los rayos que forman la aureola que circuye los rizos castaños de la cabeza, los hilos de oro de la orla bordada, las ramazones de los duraznos en flor, los pétalos rosados de éstas, las hojas de las rosas amarillas, sobre la verdura de los matorrales, y en los retoños y yerbas del suelo podría un botánico reconocer una a una las plantas copiadas allí por el artista. Al pie de la pintura, sobre la orla negra, brilla en dorados caracteres latinos la frase: MANIBUS DATE LILIA PLENIS. (Silva, 1996: 311)

Esta segunda descripción, sin embargo, presenta una diferencia fundamental con respecto a la de la primera impresión. El tono de Fernández parece más el de un crítico de arte que el del alucinado que busca a Helena con desesperación. Conviene recordar aquí que al toparse con el cuadro la primera vez y conocer que se trataba de una obra del prerrafaelismo, Fernández se entregó “con loco entusiasmo al estudio de los orígenes y del desarrollo de la escuela prerrafaelista, de las vidas y de las obras de sus jefes y de las causas que determinaron la aparición de ella en el mundo del arte” (Silva, 1996: 295). Así pues, al momento de recibir la copia del cuadro y describirla, Fernández tiene los fundamentos

suficientes para hacer una descripción que más que a una écfrasis literaria, se acerca a una écfrasis crítica en el sentido que le da Riffaterre a este concepto, ya que esta última, a diferencia de la literaria, “está basada en el análisis formal de su objeto” (Riffaterre, 2000: 162). No obstante, se señala aquí que se acerca y no que es una écfrasis crítica, ya que para que lo fuera tendría que referirse a un cuadro existente, y el cuadro en el que se representa a Helena, o más bien, a su antepasada, es un cuadro imaginario, concebido por el autor de la novela para sus propósitos narrativos, y no un cuadro que realmente haya existido.

Así como el autor crea la imagen de Helena a partir de la referencia a pinturas y elementos prerrafaelitas, así mismo crea el cuadro que representa a Helena. La figura “mirando de frente” puede estar remitiendo a la *Venus Verticordia* (Véase imagen 8), cuadro de Rossetti en el que una mujer pálida aparece desnuda del busto hacia arriba, rodeada de flores y con una aureola de mariposas; mientras que “las manos afiladas y largas, que desligadas de la muñeca al modo de las figuras del Parmagiano, se juntan para sostener el manojo de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego” (Silva, 1996: 311) puede ser una écfrasis literaria de *La doncella bienaventurada*.

Por otra parte, de ese análisis formal que se evidencia en esta descripción del cuadro puede destacarse un aspecto fundamental: el realismo detallado con que el pintor prerrafaelita plasma la naturaleza. Valga anotar aquí la presencia de la segunda categoría de indicios metalingüísticos señalada por Riffaterre en “La ilusión de écfrasis”. Dicha categoría es aquella que “comprende las alusiones a las técnicas o a las convenciones de las artes visuales” (Riffaterre, 2000: 163), tal como sucede en este caso con el realismo de los prerrafaelitas. Es ese, precisamente, uno de los aspectos determinantes de su concepción pictórica, y quizás el que más los acercó a Ruskin, el crítico de arte más importante de Inglaterra en ese entonces, y no en vano mencionado por Fernández en su descripción crítica del cuadro. Tonia Raquejo lo da a entender así con las siguientes palabras:

[...] fue el interés de los prerrafaelitas por representar a la naturaleza tal cual, sin recurrir a un modelo previo, lo que hizo que Ruskin (que con tanto énfasis defendía la fidelidad del arte para con las cosas) saliese en defensa de su pintura, primero publicando artículos en el periódico *The Times*, y, después, en su ensayo *PreRaphaelism* (El prerrafaelismo). (Raquejo, 1996: 404)

Ha de aclararse, sin embargo, que esa fidelidad a la naturaleza, en los términos en que Ruskin la entiende, “no tiene que ver necesariamente con el parecido, aunque sí con la semejanza si por ésta entendemos una referencia intelectual que me muestra la «verdadera realidad» de las cosas, y no una mera ilusión óptica de ellas” (Raquejo, 1996: 402). En correspondencia con ello, más allá de esa observación detenida de la realidad, para los prerrafaelitas “lo más importante es el significado de la obra, no su forma” (Grosch, 1999: 853). Es inevitable no relacionar esta concepción de la realidad con la que el mismo Fernández esboza en sus reflexiones y hasta en sus delirios, cuando insiste en el significado de la verdadera realidad en contraposición a “lo que los hombres llaman la Realidad” (Silva, 1996: 350), aspecto del que se hablará en el próximo apartado.

#### IV. LAS IMPLICACIONES ESTÉTICAS

El ideal estético de Fernández se inscribe en el marco de una reflexión sobre la realidad. Dicha reflexión tiene dos implicaciones: un rechazo de la realidad asociada al hombre práctico, y una contrapropuesta de lo que representa la verdadera realidad, relacionada con los sueños. Reveladoras en ese sentido resultan las últimas palabras del diario de Fernández, a propósito de su descubrimiento de la muerte de Helena:

¿Muerta tú, Helena? ...No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. Lo que ellos llaman así es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio, y tú eres el Misterio mismo. (Silva, 1996: 350)

La primera implicación, es decir, el cuestionamiento de “eso que los hombres llaman la Realidad”, claramente remite al problema de la situación del artista en la sociedad burguesa, propio de la “novela de artista” y que ya ha sido estudiado por Gutiérrez Girardot en su ensayo *Modernismo*<sup>6</sup>. La segunda, de marcada ascendencia platónica, es la que se erige de por sí como la propuesta tanto estética como artística de Fernández, y a la cual se liga el rol del personaje de Helena en la novela, y la manera de configurarlo.

Esta propuesta puede evidenciarse con base en tres proposiciones. La primera es que el artista expresa en su obra los sueños. Mucho antes de la aparición de Helena, Fernández

---

<sup>6</sup> Véase especialmente el capítulo “El arte en la sociedad burguesa moderna” (Gutiérrez Girardot, 2004: 41 – 69).

reitera con insistencia en numerosas frases de su diario, la relación entre el arte y los sueños. La mayoría de estas frases aparecen insertas en reflexiones sobre el diario de la escritora y pintora rusa María Bashkirtseff. La primera de ellas es la siguiente:

Si es cierto que *el artista expresa en su obra sueños*<sup>7</sup> que en cerebros menos poderosos, confusos, existen latentes; y que por eso, sólo por eso, porque las líneas del bronce, los colores del cuadro, la música del poema, las notas de la partición, realzan, pintan, expresan, cantan, lo que habríamos dicho si hubiéramos sido capaces de decirlo [...] (Silva, 1996: 247).

De la misma manera, más adelante se encuentra una alusión a “la obra de arte soñada” (Silva, 1996: 248), y posteriormente la frase: “[...] un artista que fije sus sueños con los colores, con el bronce, con las palabras o con los sonidos [...]” (Silva, 1996: 250). Además de que la materia del artista sean los sueños, llama la atención en estas frases la presencia simultánea de la poesía, la música, la pintura y la escultura, lo cual de manera clara postula una equivalencia de las artes, que se corresponde con la écfrasis literaria del cuadro *Ofelia* y en la que, más que el medio de expresión, importa la expresión misma que son los sueños, y la condición del artista que los materializa en una obra.

Ahora bien, en lo que respecta al personaje de Helena, esto resulta determinante si se tiene en cuenta que ella está configurada a partir de la confluencia entre dos artes: la poesía y la pintura. Además, una vez aparecida a Fernández, la alusión a Helena está asociada a los sueños como lo denotan las siguientes frases delirantes de Fernández: “vestida con el fantástico traje y el manto blanco de mis sueños” (Silva, 1996: 287); “dulce visión angélica que en mis sueños llevas las manos llenas de lirios blancos” (Silva, 1996: 294); y “si lograra verla, cambiar estos sueños que me enloquecen por la serenidad que esparcirían en mi alma las primeras frases cambiadas con Ella!...” (Silva, 1996: 282). Así las cosas, las últimas frases del diario de Fernández referentes a Helena como “un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad” (Silva, 1996: 350), además de dotar de un sentido artístico a Helena, explican por qué en el recorrido del diario la visión fugaz de Helena es reemplazada por una obra de arte a la que Fernández se consagra con devoción.

---

<sup>7</sup> Las cursivas son de quien escribe este artículo.

La segunda proposición es que la búsqueda del artista es la búsqueda de la belleza. Si la muerte corporal de Helena no representa realmente su muerte, la búsqueda obsesiva que Fernández emprende es más espiritual que material. La búsqueda de Fernández entonces no es la de la mujer ideal, es la búsqueda de un misterio, del “Misterio mismo”. Montserrat Alas plantea que “el tema principal de la novela es la búsqueda, en tres niveles: el erótico (la mujer ideal), el artístico (el ideal estético) y el existencial-religioso (la respuesta al Enigma, la "salvación" de la locura y la muerte)” (Alas, 1988), otorgando una mayor relevancia al aspecto existencial-religioso que al artístico, ya que para ella las referencias a la pintura representan “una técnica empleada en las descripciones, pero sin relevancia simbólica” (Alas, 1988).

En ese sentido, se propone en este escrito una hipótesis diferente al considerar que esos tres niveles son ejes de una única búsqueda que corresponde a una búsqueda del artista, esto es, a la búsqueda de la belleza. En el caso de Fernández, esta búsqueda está representada en lo femenino, y adquiere matices religiosos pero con el propósito de consagrar al arte como absoluto. Con respecto a ello, no debe perderse de vista que en la novela, y especialmente en lo que respecta al personaje de Helena, el énfasis en lo espiritual está vinculado con la representación del cuerpo femenino en la obra de arte<sup>8</sup>.

Que dicha búsqueda es la de la belleza puede constatarse con las numerosas alusiones que en este sentido se hacen en la novela. La profunda admiración por la rusa María Bashkirtseff se sustenta en gran medida en su “visión intelectual y artística” y su “amor por la belleza” (Silva, 1996: 248). Así mismo, la primera senda que emprende Fernández para buscar a Helena no es ir tras su rastro sino sumergirse en el estudio de los prerrafaelitas, tarea de la cual sale con “unas cuantas percepciones nuevas de la belleza” (Silva, 1996: 295). Cuando la norteamericana Nelly, una de sus conquistas, le pregunta por su vida, Fernández contesta: “Adoro la belleza y la fuerza y escribo versos de esos que sabes” (Silva, 1996: 332). Helena representa entonces la belleza y, para configurarla, el narrador acude a representaciones femeninas caracterizadas por la pureza, y cuyas muertes

---

<sup>8</sup> La estrecha relación entre el erotismo y el misticismo la evidencia Bataille en su texto “Mística y sensualidad”. En su consideración de que ambos aspectos obedecen a principios similares, señala que “al ser análogas las intenciones y las imágenes clave en ambos campos, siempre cabe que un movimiento místico del pensamiento desencadene involuntariamente el mismo reflejo que una imagen erótica tiende a desencadenar” (Bataille, 1997: 252).

tempranas o aureola de santidad les otorgan una condición de inalcanzables. Dichas representaciones provienen tanto de la literatura (la Beatriz de Dante, la Diotima de Hölderlin), como de la pintura (las mujeres prerrafaelitas, las vírgenes de Fra Angélico) o la religión (La Virgen María cristiana).

La tercera y última proposición se desprende de lo anterior. Fernández concibe un santuario para las imágenes sagradas de Helena y la abuela. Más allá de la connotación religiosa de este santuario, éste da cuenta de una consagración al arte y no a Dios. La proposición entonces es: el artista se consagra al arte. Gutiérrez Girardot ya ha analizado con suficiencia cómo en la literatura finisecular hispanoamericana se produce una “transformación de los símbolos y contenidos religiosos en medios para expresar contenidos profanos” (Gutiérrez Girardot, 1993: 498) y, a su vez, cómo en la “novela de artista”, “el artista postula su existencia al servicio del arte, esto es, su existencia estética como un sacerdocio laico y al arte como lo absoluto y supremo” (Gutiérrez Girardot, 2005: 67).

Ahora bien, para terminar, resulta pertinente anotar que en *De sobremesa* esa consagración al arte queda enmarcada en los límites del diario. Desde el inicio de la novela, el lector puede darse cuenta de que aquel que lee las páginas de su diario a sus amigos, es un poeta que ha renunciado a seguir escribiendo y que, incluso, ha vuelto a recorrer los caminos que le ofrecen las aventuras amorosas y la vida moderna. No es la vida del poeta la que revela el misterio de la belleza. Es la conexión entre un cuadro y unas páginas silenciosas que reclaman ser leídas, las que se encargan de iluminarlo.

## CONCLUSIÓN

La relación entre la pintura y la literatura en *De sobremesa*, a la luz del análisis de la écfrasis, puede ser entendida a partir de dos ejes. En primer lugar, teniendo en cuenta las obras de arte, ya sean reales o imaginarias que se presentan en la novela, y, las descripciones que de éstas se desprenden. En segundo lugar, abarcando las alusiones que van más allá de los cuadros, y que se relacionan con un movimiento pictórico inglés de la segunda mitad del siglo XIX: el prerrafaelismo.

En lo que respecta a las obras de arte reales presentes en la novela, puede decirse que estas son abordadas bajo cuatro formas, implicando algunas un mayor desarrollo de la écfrasis literaria que otras. Hay obras de arte o estilos pictóricos de artistas como Da Vinci, Fra Angélico, Goujon o Tiziano, que son utilizadas para describir los personajes femeninos, o algún atributo de éstos, pero sin que la obra llegue a ser descrita. También se presenta el caso en que se toma una obra de arte real y se adapta a los propósitos narrativos de la novela como pasa con *Armonía en gris y negro; retrato de la madre del artista* de Whistler, en el cual el autor inserta un breve comentario crítico que justifica el sentido de la presencia de dicha pintura en la novela.

Por otra parte, hay otras obras que no son mencionadas, pero cuya descripción sugiere de qué obras se trata, siendo estas las formas en que son abordadas las pinturas de la Hermandad Prerrafaelita, movimiento pictórico de suma relevancia en la estructura y en el sentido de la novela. Lo anterior sucede con la obra *Ofelia* de Millais, en cuya écfrasis palpita una concepción de la equivalencia de las artes, reiterativa en la novela; y en mayor medida, con varias pinturas de Dante Gabriel Rossetti, las cuales en conjunto, a partir de breves écfrasis literaria, aportan fragmentos visuales para configurar la imagen de Helena, el personaje que incita la búsqueda desesperada de Fernández.

La écfrasis literaria en la novela, sin embargo, no se agota con el análisis de las obras de arte reales, en especial con respecto al personaje de Helena. Al revisar el proceso en el que la figura de Helena transita de un encuentro fugaz caracterizado por la mirada, a ser una obra de arte adorada en el santuario personal de Fernández, la écfrasis literaria puede ser entendida en tres momentos, los cuales se relacionan con elementos característicos de los prerrafaelitas ingleses. En ese sentido, la écfrasis literaria comprende algunas de las influencias capitales de los prerrafaelitas, ya sea pictóricas como Fra Angélico o literarias como la figura de la *donna angelicata*; el modo de concebir la relación entre la pintura y la poesía, como es el caso de la obra *La doncella bienaventurada* de Rossetti; y la técnica del realismo que pretenden plasmar sus pinturas.

Relacionado con lo anterior, puede decirse que la novela da cuenta de un ideal estético que tiene que ver con el problema del artista frente a la sociedad burguesa, característico de la “novela de artista”. En este sentido, el artista, cuestiona la realidad

práctica, y plantea una entrega absoluta y religiosa al arte. El artista expresa en su obra los sueños, que como Helena, constituyen una realidad espiritual que supera la material, y esa expresión implica una consagración interminable a la búsqueda de la belleza, la cual está representada en la novela con arquetipos femeninos de la pureza y la santidad.

### **Bibliografía**

Alas, Montserrat (1988) “José Asunción Silva: *De sobremesa*. Etapas de una búsqueda simbólica”. En: <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/3204> (Visitado el 22 de octubre de 2012).

Bataille, Georges (1997) “Mística y sensualidad”. En: *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.

Baudelaire, Charles (1995) “El dandy”. En: *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora Editores.

Cano Gaviria, Ricardo (1996) “Mímesis y «pacto biográfico» en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*”. En: Héctor H. Orjuela (Ed.). *Obra completa José Asunción Silva*. Madrid: Colección Archivos ALLCA XX.

Dante (1974) *La divina comedia*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.

Eco, Umberto (2004) *Historia de la belleza*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.

Grosch, Tatiana (Ed.) (1999) *Enciclopedia Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Norma S.A.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1993) “La literatura hispanoamericana de fin de siglo”. En: Luis Iñigo Madrigal (Ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2004) *Modernismo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.

Gutiérrez Girardot, Rafael (2005) “Prólogo a *De sobremesa*”. En: *Aquelarre*, Vol. 4, No. 8 (julio – diciembre), Ibagué, Universidad del Tolima, pp. 67-74.

Krieger, Murray (2000) “El problema de la écfrasis”. En: Antonio Monegal (Ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

Meyer-Minnemann, Klaus (1991) “*De sobremesa* de José Asunción Silva”. En: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-sobremesa-de-jose-asuncion-silva/> (Visitado el 23 de octubre de 2012).

Minguez Sender, José Miguel (1974) “Estudio preliminar”. En: *La divina comedia*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.

Pellicer, Rosa (1999) “*De sobremesa* de José Asunción Silva y la novela modernista”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 28, No. 2. Madrid, Universidad Complutense, pp. 1081-1105.

Raquejo, Tonia (1996) “Ruskinismo, Prerrafaelismo y Decadentismo”. En: Valeriano Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol I*. Madrid: Visor.

Riffaterre, Michael (2000) “La ilusión de éfrasis”. En: Antonio Monegal (Ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco Libros.

Rossetti, Dante Gabriel (2011) “La doncella bienaventurada”. En: [http://poesia-pintura.blogspot.com/2011\\_09\\_01\\_archive.html](http://poesia-pintura.blogspot.com/2011_09_01_archive.html) (Visitado el 3 de noviembre de 2013).

Silva, José Asunción (1996) “*De sobremesa*”. En: Héctor H. Orjuela (Ed.). *Obra completa José Asunción Silva*. Madrid: Colección Archivos ALLCA XX.

Valcárcel, Eva (1998) “*De Sobremesa* de José Asunción Silva: pintura, poesía y novela”. En: *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Vol. 53, No. 1. Bogotá, pp. 60-78.

## Imágenes



**Imagen 1.** James Mac'Neil Whistler, *Armonía en gris y negro; retrato de la madre del artista*, 1871.



**Imagen 2.** John Everett Millais, *Ofelia*, 1852.



**Imagen 3.** Dante Gabriel Rossetti, *La adolescencia de la Virgen María*, 1848-1849.



**Imagen 4.** Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini (La Anunciación)*, 1850.



**Imagen 5.** Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868, 1872-1873.



**Imagen 6.** Dante Gabriel Rossetti, *La visión de Fiammeta*, 1878.



**Imagen 7.** Dante Gabriel Rossetti, *La doncella bienaventurada*, 1875-1878.



**Imagen 8.** Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-1868.