

La poesía como terapia para José Fernández en *De sobremesa* de José Asunción Silva

Erika Almenara
University of Michigan

El arte es generador de movimiento y transformación; en cada acercamiento que emprendemos a alguna obra artística nos hacemos de un rostro nuevo que nos conduce a una revelación sobre nosotros mismos y el mundo en el que vivimos. La función del arte en la sociedad, sin embargo, no ha estado siempre claramente definida. El Modernismo, en su afán de “incorporar todo lo nuevo” (8), buscó una nueva consideración para éste; y en su anhelo, dio nacimiento a una serie de novelas en las que se intentó hallar y definir su lugar¹. La novela que hoy nos ocupa no está exenta de esta búsqueda. El arte en *De sobremesa* (1925) recibe una atención privilegiada, especialmente en lo que concierne a la poesía. El presente ensayo busca demostrar que ésta cumple una función terapéutica para el personaje de José Fernández.

Al iniciar el análisis, debemos recordar que la novela se desarrolla en torno a una conversación que mantienen José Fernández y sus amigos “de sobremesa”². Éstos se muestran sumamente preocupados por la falta de producción poética de Fernández, ya que ésta se encuentra estrechamente ligada a su salud mental: “hace dos años que no produces una línea [...] Dime, ¿piensas pasar tu vida entera como has pasado los últimos meses? [...]” (51). A lo largo de la novela, todos los consejos que derivan de sus amigos “est[er]án dirigidos a neutralizar el deseo de movimiento en el protagonista” (Mejías-López 345). ¿Por qué? Porque Fernández, en el pasado, había estado “plena-mente desarraigado, enfermo” (Moreno Durán 51). Este comportamiento respondía a un rechazo de la realidad, pues Fernández considera a esta realidad como el “mundo del capitalismo, el avallasador desarrollo de la burguesía” (Camacho 15) que se contraponen, en todo momento, al arte. En el esfuerzo por vivir una vida distinta, Fernández se había perdido entre las redes de un mundo idealizado en el que experimentó situaciones límites que ponían su vida, y la de otras personas, en peligro. Como ejemplo, puedo mencionar el episodio en el que intentó ahorcar, “con sus dos garras de fierro” (137), a la Rousset frente a un incontrolable “impulso loco” (137).

En los meses previos a este encuentro con sus amigos, Fernández había realizado, como ya hemos mencionado, una serie de maniobras extremas, producto del desenfreno y el exceso, perpetrados en Europa. Esta conducta avalaba una falta de canalización de sus energías que lo habían guiado a efectuar actos como el que se describe en la siguiente cita: “acabo de levantarme, después de pasar cuarenta y ocho horas bajo la influencia letárgica del opio, del opio divino, omnipotente, justo y sutil” (136). Puedo aludir, así

mismo, como otro ejemplo de esta falta de canalización de energías, a una de las acciones más violentas llevadas a cabo por Fernández: la golpiza que le atribuyó a María Legendre³ y a su amante femenina cuando las encontró juntas en la cama. Posteriormente, Fernández reflexionó acerca de este hecho, llegando a la conclusión de que, a veces, se comporta como un loco: “¿por qué cometí esta brutalidad digna de un carretero e intenté un asesinato?” (56). A través de esta cita, entendemos que el problema de salud mental es concebido como tal, no sólo por los amigos, sino también por Fernández mismo en una suerte de “autorreconocimiento”. Dicha identificación se hace clara cuando, después de haber apuñalado a una de sus amantes, la famosa *Cocotte* parisina, Fernández huye a las montañas (106-7). Es así como, posteriormente, reconoce que puede buscar algo fuera de este caos: “Estoy harto de la lujuria y quiero el amor; estoy cansado de la carne y quiero el espíritu” (293). Frente a este cuestionamiento, la poesía resulta la mejor solución. Fernández comprende que ésta representa el único medio posible para manejar su deseo esquizofrénico, fruto de la mala canalización de energías, y convertirlo en “creación y producción” (Mejías-López 346). Al final de la novela, presenciamos el triunfo de esta canalización; el problema ha sido resuelto.

José Fernández es un hombre excéntrico, un dandy⁴, cuyas características incluyen “that [he] was defiant and self-fashioned, in other words, the persona that rejected convention to construct an ulterior value system through artificially in dress, theatrically, indifference, and a skeptical air of superiority and intractableness” (Fernández-Medina 66). Además, pretende vivirlo y experimentarlo todo, es amante de la totalidad, está fascinado por ella. Así mismo, posee “un rechazo ante el *status quo* y el racionalismo burgués” (Torres Pou 175). Moreno

Durán lo describe como un “insaciable decantador de sensaciones, alguien que ha hecho de su vida un crisol de experiencias de las que nada está excluido: la trasgresión lo impulsa, el crimen lo tienta, el suicidio se abre como postrer esperanza” (Moreno Durán 51). Fernández, pues, presenta todas aquellas debilidades, neurotismos y languideces de fin de siglo en la que destaca un conflicto con la realidad. Él pasa de noches de orgías a noches de opio en las cuáles se acompaña de amantes—Consuelo, Julia, Niní, Constanza, Olga—y otros bohemios, a quienes “las veinticuatro horas del día y de la noche no le alcanza[n] para sentir la vida” (252). Esta solía ser la forma en que Fernández escapaba de la vida aburrida y de sus reglas que lo limitaban y encasillaban, siempre bajo el telón del contexto burgués que ante sus ojos le resultaba demasiado superficial. En Fernández se generaba una tensión nerviosa que derivaba en una crisis cada vez que éste se sentía frustrado por la realidad en la que no hallaba aires de libertad.

Así mismo, el personaje se encuentra fragmentado. Por un lado se advierte que es una persona culta y refinada: tiene buen gusto, se impregna de las ideas de los artistas a los que lee—Shakespeare, Alighieri, Baudelaire, Pardo Bazán—de personas que saben apreciar el arte y las buenas formas; por el otro, sin embargo, Fernández posee una gran sensibilidad hacia el placer y el goce, es un ser “sensual⁵ (the degenerate)” (Fernández-Medina 67), es decir actúa de acuerdo a lo que le solicitan sus sentidos. Él mismo se cuestiona la doble esencia—un yo intelectual y otro sensual—como lo ilustra la siguiente cita: “Junto a ese mundano fatuo está el otro yo, el adorador del arte y de la ciencia [...] el maniático de la filosofía [...] y cerca de ese yo intelectual funciona el otro, el yo sensual que especula con éxito en la bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas” (250). Notamos que existe una división

entre cuerpo y mente, ya que esta última es la que lo frena de llevar a cabo aquellas acciones que su cuerpo le solicita practicar, es pues el suyo, un cuerpo sensual. Fernández, debido a esa doble esencia que se contraponen constantemente en su actuar, representa la más grande oposición de la novela, ya que como señala Fernández-Medina, toda ella está llena de oposiciones “city/country, degeneracy/abstinence, hedonism/spiritualism” (71). Fernández disfruta de los contrarios puesto que él mismo es un contrario: de cierta forma le gusta la vida material que le permite gozar de los placeres de la vida, pero también aprecia lo intelectual y puro. Se debate entre sus insaciables apetitos y una vida sosegada. Contemplamos en este personaje una constante contraposición entre “materia y espíritu” (Camacho 56). Es quizá esta lucha interna la que lo conduce a ese desorden en que las energías mal canalizadas lo impulsan a llevar una vida caótica y perpetuar actos extremos.

Oscar Torres sostiene que *De sobremesa* “se organiza en torno al tema de la enfermedad” (30). Y en efecto, considero que es así puesto que la conversación entre Fernández y los amigos, así como la lectura posterior de su diario, se llevan a cabo debido a los reclamos de los asistentes por encontrar la prueba que indique que Fernández está escribiendo. De esta manera, ellos comprueban que su amigo está lejos de la locura, que su salud mental está estable y que éste se encuentra fuera de todo peligro producido por una vida exagerada.

El arte, en este caso encarnado en la figura de la poesía, representa el medio para canalizar las energías de Fernández. A través de ella, éstas se vuelven un motor que lo lleva a crear y a realizar acciones productivas. La poesía se convierte en un deseo “como fin en sí mismo, como fuerza vital y productora” (Mejías-López 339). Es a través del acto creativo con el que Fernández “pasa de

ser objeto enfermo o sujeto insatisfecho a sujeto creador y productivo” (Mejías-López 340). No sólo en lo que concierne al aspecto artístico sino también al económico, ya que al mermar sus ansias de una vida inicua, se abre espacio para la realización de proyectos. Con la escritura, Fernández agota sus energías descomunales convirtiéndolas en algo provechoso. Este cansancio de la mente le impide cometer acciones exageradas con su cuerpo. Logra unir vida y poesía “en una común devoción [...] ya que halla en ésta su mejor balance, y en ella se rectifica la comunicación” (Durán Moreno 57), la comunicación entre él y el mundo, entre él y esa realidad que tanto se cuestiona como notamos en la siguiente cita: “pero qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones y sin curiosidad” (384). Así, Fernández libera las “mil cosas oscuras que siente bullir” (55) dentro de sí mismo, aprecia la vida de forma distinta, realiza una distribución balanceada de sus fuerzas y abandona esas “violentas impresiones sentimentales” (181) que lo acercan a la locura.

Fernández es un soñador por excelencia que idealiza a cada mujer que conoce, alguien que puede maravillarse al encontrar en una pintura el rostro de la amada. Es decir, Fernández vive de acuerdo a las leyes que su imaginación le exige. Ésta, si no es productivizada y canalizada a través de la poesía, se convierte en enfermedad. Se requiere de una expulsión hacia afuera de esta imaginación, la cual, de permanecer estancada en Fernández, produciría la necesidad de vivir en forma caótica y desordenada. Si toda esa fuerza descomunal, esas energías excesivas que posee, no se vuelcan en la hoja en blanco, éstas “degenera[n] en demencia” (Contreras 125). Así, Fernández debe plasmar su “búsqueda incesante y turbulenta de [experiencias] a causa de su exceso de apetencia [y de imaginación]” (Contreras 125) en la escritura de poemas para

mantener un equilibrio mental y también moral. La sensibilidad que posee Fernández para apreciar y perseguir todos los placeres de la vida, se convierten a través de la escritura de poemas, en una “extraordinaria sensibilidad de artista” (Camacho 13).

En el artículo escrito por Sigmund Freud titulado “Creative Writers and Daydreaming”⁶, éste señala que a través del acto creativo, el poeta “creates a world of fantasy [...] which he invests with large amounts of emotion—while separating it sharply from reality. [This action is] distressing, can become a source of pleasure [...]” (Freud 713). Comprendemos, así, que es posible hablar de la poesía como función terapéutica para José Fernández, pues al realizar la escritura de poemas, este proyecta y transporta el mundo de fantasía que pretende vivir, en el papel, ejercicio que se traduce en un acto placentero además de terapéutico. Esto debido a que la transposición del mundo de la fantasía al de la poesía produce un regocijo que involucra la liberación de sentimientos y emociones, quizá, aquellos que oprimen a Fernández en cuanto a su decepción al habitar un espacio donde las leyes de una sociedad burguesa limitan al hombre y lo encasillan. Freud señala, igualmente, que la creación de fantasías representa la realización de un deseo no satisfecho en la realidad, es decir es una corrección de ésta (Freud 713). Así, Fernández puede vivir, a través de la poesía, todas aquellas experiencias ambicionadas que no le son posibles realizar ya que encarnan un desorden vital o un peligro. De no llevarse a cabo este proceso, José Fernández viviría en un mundo de fantasía, negando toda realidad, lo cual derivaría en “neurosis o psicosis”⁷ (Freud 714).

Dentro de la tradición literaria, el tema de la locura ha estado siempre presente. Sin embargo, las concepciones sobre ésta, así como sus síntomas, se han ido modificando a lo largo del

tiempo. En cada una de ellas se han considerado como locura diferentes comportamientos que tenían que ver con la vanidad, la gula, la lujuria, entre otros. Marta Contreras menciona la figura de Casandra, el diálogo “Cínico” (1890), *El libro del buen amor* (1330), *El elogio de la locura* (1508) y *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), como libros fundadores del tema de la locura en la tradición literaria de Occidente. Así mismo, Contreras nos recuerda que en el libro *La historia de la locura* (1972) de Foucault, esta empieza a ser considerada como enfermedad mental a fines del siglo XVIII (Contreras 122), y que en el siglo XIX—siglo en el que se escribió *De sobremesa*—se produce “una eclosión artística que heredera del romanticismo empieza a pensar la locura [en conexión] con el genio poético y artístico en general” (Contreras 124).

En épocas más recientes, escritores como Susan Sontag han analizado esta relación en la que se presenta al artista como “genio, desadaptado, incomprendido” (Torres 30). Estos libros analizan el desequilibrio mental del artista y su posible conexión con el genio artístico. La siguiente cita de Enrique Gómez Correa nos ilustra cómo la poesía ha estado relacionada más estrechamente a la locura, ya que “los poetas han sido considerados un preciado mito de ciertos sectores de las clases medias y altas” (Camacho 9):

En poesía el acercamiento a la locura, como en ninguna otra expresión cultural, es más evidente. Si se tiene en cuenta que el poeta, al manejar un lenguaje universal, se enlaza, al igual que los alienados, a imágenes arquetípicas que subflotan en el inconsciente colectivo. En este sentido el destino del poeta es gritar en voz alta lo que es patrimonio común, y que por una razón u otra, ha permanecido en el silencio. (Contreras 126)

A través de esta cita entendemos cómo la poesía es medio de expresión, aunque de una forma íntima, para aquellos a quienes les es posible rebuscar entre los rincones del inconsciente, es decir, a aquellos que han optado por una vida hacia adentro pues el afuera resulta menos cómodo. El poeta es una suerte de adivino que recoge la materia prima producida por los otros, por aquellos que viven hacia fuera, convirtiéndolo en un solitario, en un loco que vive en sí mismo perdido entre las redes de un lenguaje privado. Este es el caso de José Fernández quien encuentra sosiego al hacer poesía, al plasmar aquello que ronda su imaginación en los cuadernos en los que escribe versos, al negociar su apetito insaciable por vivirlo todo en las líneas que escribe, así este puede: “[...] forjar estrofas que sugieran mil cosas oscuras que sient[e] bullir dentro de [s]í mismo y que quizá valdría la pena decirlas” (Silva 55).

En *De sobremesa*, José Asunción Silva nos invita a cuestionarnos, también, los límites y las relaciones existentes entre el artista, el genio y la locura. Esto lo percibimos a través del personaje de Fernández, en su deseo de totalidad, sus ganas de devorar al mundo y su desesperación fruto de la asfixia producida por las leyes rígidas de la sociedad en la que vive. En lugar de intentar aprehenderlo todo, vivirlo todo, experimentarlo todo, Fernández opta por la poesía; así, su genio es la consecuencia de la locura que lo embarga.

Por otro lado, en el artículo “Art and Neurosis”, Lionel Trilling señala que “a lo largo del siglo XIX, en los ámbitos artísticos, ciertos desórdenes mentales empezaron a verse conectados con los dones creativos” (Torres Pou 174). Podemos mencionar por ejemplo a Zola, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y W.H Auden (Torres Pou 175) como los artistas más representativos de esta conexión. Es el Modernismo aquel que promueve la importancia del inconsciente y analiza cómo la locura de ciertos escritores pu-

ede volcarse en algo positivo y productivo. Así, el modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez, “sublima su locura” (Torres Pou 175) a través de la escritura de *Sangre patricia* (1902). Como hemos señalado al inicio de este ensayo, *De sobremesa* fue escrita en pleno periodo modernista, retratando el ambiente hispanoamericano de la época e incorporando las nuevas ideas y propuestas que con este movimiento llegaron. Es así mismo relevante, para el cabal entendimiento del personaje de José Fernández, tomar en cuenta que en los tiempos en que fue escrita la novela, el continente latinoamericano emergía de “una larga lucha de liberación [...] y se preguntaba por su lugar en el mundo” (Camacho 18). Esta búsqueda está presente en Fernández quien no se resigna a vivir en la realidad impuesta, la que considera “mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable” (384). La novela nos parece por momentos una suerte de viaje interior que emprende Fernández, en el cual cuestiona su existencia y busca su lugar en el mundo, un espacio en el que se pueda habitar, una realidad distinta a la inmediata.

Por otro lado, es en esta época cuando se produce un “auge de la psiquiatría” (Torres Pou 174) y todo se tiñe de un halo científico. Silva no ha dejado de integrar a la ciencia dentro de la novela. ¿Qué representa ésta para Fernández? Ella, junto al *status quo*, extermina todo placer, toda esperanza. La novela plantea que la ciencia detiene el gozo porque limita a los seres humanos, los encasilla. Ésta es demasiado cruel pues detiene el deleite al que sólo nos devuelve el arte o el amor. La ciencia está representada en la novela por los diferentes médicos y sus “prescripciones rígidas” (77) que aparecen en ella. El hombre de ciencia, el médico, es aquel que está “acostumbrado al dolor” (77). Como ejemplo, podemos nombrar el encuentro que acontece entre Fernández y el doctor Rivington. Al inicio

de éste, nos parece que es posible que se desarrolle una relación feliz entre médico y paciente, ya que el psicólogo no es un devoto de la ciencia sino de las humanidades. Sin embargo, éste le solicita a Fernández que “abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes, de grandes placeres [...]” (178). Es decir, intenta encerrarlo dentro de una vida a la cual el personaje no pertenece. Todo esto debido a que Rivington, a pesar de creer en las humanidades, considera que el “sueño es el enemigo de la acción” (178) y es justamente en el sueño donde Fernández se pierde entre los distintos deseos que lo embarcan.

Igualmente, se mencionan otros encuentros con doctores, como el que sucede con el doctor Saenz, quien le pide a Fernández que se modere en cuanto a la aguda sensibilidad de artista que posee, y que lo lleva a vivir con exagerada intensidad. Otro de los médicos a los cuales visita Fernández, el doctor Charvet, termina por confesarle que realmente no sabe lo que él tiene, es decir, no puede darle un diagnóstico para su enfermedad. Todos estos doctores—científicos—pretenden que Fernández abandone el estilo de vida que lleva, incluyendo su interés por las artes. Es por esto que él no hace caso de lo recomendado, ya que las sugerencias se resumen en insertarse en la vida capitalista y burguesa que Fernández tanto rechaza. Notamos que existe una fuerte oposición entre ciencia y arte: la poesía le ofrece a Fernández una puerta por la cual escapar de la realidad que tanto detesta; y la ciencia, por el contrario, lo obliga a introducirse dentro de esa misma realidad de la que busca escapar.

La ciencia es, así mismo, hacedora de dolores tales como los que se le inflige a Bashkirtseff, quien dentro de la novela se presenta como un objeto de ésta—de la ciencia—(Molloy 14) puesto que es en su persona donde la cien-

cia aplica todas sus rigurosidades. Al igual que Fernández, Bashkirtseff, posee un gran deseo de vivir que se ve detenido e imposibilitado por las exigencias de la realidad. Los lectores tenemos acceso a su historia a través de las lecturas que Fernández realiza de su diario a sus amigos. Bashkirtseff, enferma de cáncer, se enfrenta a la triste e irremediable realidad a través de las cruentas palabras del médico que la confrontan con el dolor y la humillación: “todo se borra ante la realidad cruel de la enfermedad que avanza en el gran silencio religioso de la medianoche; la siniestra profecía del hombre de ciencia llena sola, oscura y siniestra como un horizonte nublado, el campo de su visión interior [...]” (78).

Ante las predicciones del médico, se desvanecen los goces de la vida aún no perpetuados, es decir, todos aquellos proyectos que Bashkirtseff se había planteado para el futuro, las experiencias no vividas: “Morir, Dios mío, morir así tísica a los veintitrés años, al comenzar a vivir, sin haber conocido *el amor, única cosa que hace digna a la vida de vivirla*” (126-27). El encuentro con el médico significa para la rusa la muerte de sus ilusiones, la pérdida de fe en un futuro que ya no es posible: “¡Oh sueños vanos desechos como bombas de jabón que nacen, se decoloran y revientan en el aire!” (123). La desolación de la realidad conocida a través de los labios del médico, se imponen en la vida de Bashkirtseff.

Notamos que en la novela se produce una identificación de Fernández con la artista. Así, éste nos confiesa que el diario que escribió Bashkirtseff “es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada” (128) como lo es, igualmente, el diario de Fernández. Ella, al igual que él, sólo quiere vivir; y Fernández se identifica con ese cuerpo doliente que está siendo víctima de “cáusicos que queman el seno, aplicaciones de yodo que manchan y desfiguran, drogas odiosas [...]” (77). Ambos cuerpos son

“excessive and hysterical” (Molloy 23); tanto Fernández como Bashkirtseff los colocan en “el límite entre la vida y la muerte, entre lo cotidiano y el Más Allá” (Torres 31). Fernández opta por la poesía para contrarrestar su locura, a diferencia de la rusa quien no encuentra salida para su dolor ante la realidad a la cual la enfrenta el médico.

Sin embargo, los dos personajes coinciden en la concepción del amor que poseen. Como ya lo hemos mencionado anteriormente, para Bashkirtseff el amor es “la única cosa que hace digna a la vida de vivirla” (126-27); en el caso de Fernández, el amor se encuentra al mismo nivel que la poesía puesto que ambos representan una búsqueda del ideal de belleza y son la cura para la enfermedad mental que ha marcado su vida. Enfermedad que sólo es posible curar a través de ellas y no de la medicina. Notamos, por consiguiente, que para él, el amor también es un medio válido para sobrevivir. Así, Fernández ruega constantemente al amor que lo salve, que lo libere de la locura que avanza en su cielo (192).

Fernández está enamorado de Helena de Scilly, una joven que conoce en uno de sus viajes y de quien recibe un ramo de flores. Sólo se ven una vez y, sin embargo, Fernández pasa mucho tiempo buscando a esta mujer. Helena no es igual a las otras mujeres con las que Fernández ha tenido momentos de locura en el pasado. Aquéllas eran hijas de la noche y de la vida alegre. Helena, por el contrario, cae bajo la categoría de “mujer ángel”. El perfil que de ella se presenta en la novela es “ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, fisonomía comprensiva y tierna, [es tomada como] una *donna angelicata*” (Torres Pou 180). Ella representa lo bello, al igual que la poesía; ambas se contraponen a la realidad castrante contra la cual se enfrenta Fernández.

De esta manera, poesía y amor, representado por el recuerdo de Helena, son ángeles de salvación para Fernández. La aparición de la artista rusa no es gratuita puesto que al ser considerada un espejo de Fernández, completa los principales ideales que anhela el personaje. A través de Bashkirtseff, reconocemos la hostilidad de la realidad y la forma en que los proyectos del futuro han de abortarse ante los anuncios mortales que salen de la boca del médico, quien es un representante de la ciencia. La poesía y el amor contienen los deseos imprudentes que solicita el cuerpo a través de la canalización de energías que plantean; la ciencia, por el contrario, apuesta por la anulación de éstos deseos, no sugiere otra solución o transformación más que su simple abandono.

De sobremesa, en conclusión, nos propone un viaje dentro de la vida interior y psicológica de José Fernández para que, de su mano, después de habernos enfermado y sanado, volvamos distintos a la vida común. Nos invita, de igual manera, a cuestionarnos acerca de la relación entre genio y locura, entre realidad y fantasía; y sobre todo, nos demuestra el poder curador de la poesía, del arte en general, en momentos en los que la realidad se torna un enemigo más y la violencia arremete tras todo despiste de nuestros propios sueños que, agazapados, se disuelven ante el terror de una realidad que nos exige perdernos a nosotros mismos. Esta novela retrata al hombre que ante el atemorizante destino que se aproxima, sólo encuentra su lugar en el mundo a través de la poesía.

Notas

¹Entre las principales novelas modernistas podemos mencionar *El embrujo de Sevilla* (1927) del uruguayo Carlos Reyles, *Sangre patricia* (1902) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez y *La gloria de don Ramiro* (1908) del argentino Enrique Larreta.

²De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Espa-

ñola, el término *de sobremesa* responde a algo que ocurre inmediatamente después de comer, y sin levantarse de la mesa (RAE).

³Mujer pública, maestra en las artes del tacto y la caricia conocida como La Orloff. Elegante, reina, una suerte de Diana Cazadora que se vincula con duques.

⁴Hombre que se distingue por su extremada elegancia (RAE).

⁵Se dice de los gustos y deleites de los sentidos, de las cosas que los incitan o satisfacen y de las personas aficionadas a ellos (RAE). El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española también incluye la siguiente entrada: “pertenciente o relativo al deseo sexual”.

⁶Este artículo fue publicado por primera vez en 1908.

⁷La neurosis es una enfermedad funcional del sistema nervioso caracterizada principalmente por inestabilidad emocional. La psicosis es la enfermedad mental caracterizada por delirios o alucinaciones, como la esquizofrenia o la paranoia (RAE).

⁸Las cursivas son mías.

El e(x)terno femenino. Aspectos de la representación de la mujer en la Literatura Latinoamericana del siglo XIX. Barcelona: PPU, 1998. Print.

Torres, Óscar. “La enfermedad como una de las bellas artes. Psicopatología, arte y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”. *Literatura y otras artes en América Latina. Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de literatura iberoamericana* (2004) 29-36. Print.

Obras Citadas

Asunción Silva, José. *De sobremesa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1925. Print.

Contreras, Marta. “La locura como tema literario”. *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura de la Universidad de Concepción, Chile*. 469 (enero-junio 1994): 115-27. Print.

Diccionario de la Real Academia Española. Web. 08-27-2008 <<<http://www.rae.es/rae.html>>>

Fernández-Medina, Nicolás. “The Structure of Crisis in José Asunción Silva’s *De Sobremesa*”. *Latin American Literary Review* 34 (Julio-diciembre 2006): 59-81. Print.

Freud, Sigmund. “Creative Writers and Daydreaming”. *The collected Papers of Sigmund Freud*. New York: Basic Books, 1959. Print.

Mejías-López, Alejandro. “El perpetuo deseo: esquizofrenia y nomadismo narrativo en *De sobremesa*, de José Asunción Silva”. *Revista canadiense de estudios Hispánicos* 31.2 (invierno 2007): 337-357. Print.

Molloy, Sylvia. “Voice Snatching: *De sobremesa*, Hysteria, and the Impersonation of Maire Bashkirtseff”. *Latin American Literary Review* XXV (julio-diciembre 1997): 11-27. Print.

Moreno Duran, Rafael. “La poesía en *De sobremesa*”. *Revista Casa Silva* 1 (enero 1988): 50-64. Print.

Torres Pou, Joan. “Ciencia y estética en el Modernismo”.