

Una paradoja en la corte europea:

José Fernández

De Sobremesa se erige como novela de artista, producción característica del fin de siglo, como ocurre con *À Rebours* de Huysmans y aún con algunas decididamente románticas, como *Ardinghello* y *las islas bienaventuradas* (1787) de Wilhelm Heinse y *Lucinde* (1799) de Schlegel. Sus formas serán múltiples (diario, ensayo, diálogo), pero coinciden en «la respuesta a la pregunta por el para qué del arte», puesto que «sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y el tiempo en que vivieron» y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghello*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados» (Gutiérrez Girardot p. 447). Junto a otras obras como *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde o *À rebours* de Huysmans, algunos autores como Rafael Maya atienden con preferencia a los ideales de regeneración política de Silva y le emparentan, como hijo del siglo, con *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de Ángel Ganivet o con *Las confesiones de un hijo del siglo* de Alfred de Musset, *El discípulo* de Bourget, o *El culto del yo* de Barrès, autor cuyo individualismo psicologista orienta en gran medida las teorías de Silva.

Recuperar hoy la novela de José Asunción Silva es una pregunta indirecta que late en el prólogo de Gabriel García Márquez a la edición de la misma. Por supuesto, en el intento de recuperación no deja de influir la conmemoración del centenario, pero a su vez es cierto que a través de los años la crítica se ha decantado más favorablemente hacia su única novela que hacia su poesía. Tal vez la época de claro individualismo y personalización que vivimos a todos los niveles justifique la recuperación de la obra, pues, como señalaba Milagros Caballero, el diario de José Fernández es una confesión y como tal «redobla su sentido hoy a fines del siglo XX, cuando proliferan las biografías y autobiografías, los libros de memorias y recuerdos. En definitiva cuando el ser humano pretende apresar ese tiempo fugaz que es la causa de su existencia». De hecho a fines del siglo estamos viviendo una lenta pero acuciante recuperación de los valores románticos que, del mismo modo, insistían en la valoración de lo individual.

El individualismo se relaciona a su vez con uno de los temas claves que se vive en este otro fin de siglo: el reconocimiento y aceptación de

la diferencia. La diferencia entendida como el ser otro dentro de una cultura dominante. Hace unos años Ángel Rama señalaba como elemento fundamental del modernismo el acceso del hombre americano a la cultura creada por Occidente, cuando comienza un «mercado internacional para los productos literarios». Mercado en el que quiere inscribirse el propio Silva, pues al igual que Larreta o Darío trata de integrarse «mediante creaciones que expresen directamente el mundo europeo» (p. 43). De hecho al igual que ocurre con otros novelistas, Silva retrata la «realidad psicológica del hombre hispanoamericano fuera de su hábitat particular» como indicaba Moreno Durán, del mismo modo que lo harían Mallea en *La bahía de silencio* o Caballero Calderón en *El buen salvaje*.

De este modo la obra se convierte en paradigma de un acceso a la cultura desde la «diferencia». Al comienzo de *De Sobremesa* es claro un proceso que se inicia desde el reconocimiento de la diferencia cultural (explicación de sus reacciones a través de la ley de la herencia), hasta el reconocimiento de la diferencia entre el autor y sus contertulios al final, lo que termina convirtiendo la obra en una novela de artista. De este modo se inserta Silva en la novela de fin de siglo, en cuyo protagonista «se delinea la marginación respecto a la sociedad burguesa» (p. 53, Klaus Meyer-Minneman), es decir donde el artista se siente diferente del mundo utilitario y burgués que le rodea.

La novela se centra en la estancia europea de José Fernández, básicamente en París (ciudad de «deseo y muerte», según Consuelo Triviño), pero también en Londres e Interlaken, situado en Suiza, donde José Fernández se refugia tras creer que ha asesinado a Lelia Orloff. Rodeado por la naturaleza, esbozará un proyecto político signado por la barbarie y, en cierto modo, como señalaba Juan de Garganta, con reminiscencias de Oscar Wilde, quien en *El alma del hombre bajo el socialismo* (1891) defendía una actitud anarquista de fondo aristocrático. Su propuesta de un gobierno duro y fuerte, con tonos dictatoriales a lo Nietzsche (el genio como la acumulación de las fuerzas creativas de una nación), que provoque la paz y el progreso, se relata desde la imaginación: «desde la entrada a la capital, a sangre y fuego, entre el estallido de las bombas y las descargas de la fusilería del ejército vencedor, mandado por lo más selecto de la aristocracia conservadora, mis primos los Monteverdes, atléticos, brutales y fascinadores, improvisados generales en los campos de batalla... los viejos jefes encanecidos en el servicio, el general Castro y los dos Valderramas, por ejemplo, hasta el día en que estos vejetes venerables y estorbosos para mi plan duermen tranquilos en la tumba junto con los jefes civiles del partido vencido, que sesentones y tiritando de miedo presenciaron el triunfo cruento el día en que se implantó la dictadura» (p. 264). De este modo, con el tiempo se darán cuenta de que los problemas «que a sus padres les parecieron insolubles, se resolvieron

casi de por sí al fundar un gobierno estable y darles ocupación a los vagos, al cultivar la tierra y al tender rieles que facilitarán el desarrollo del país» (p. 264).

Esta propuesta signada por el progreso y el trabajo mantiene en el fondo un paradigma anglosajón: José Fernández se hace eco de la «nordomanía» que subrayará más tarde (1901) Rodó en sus contemporáneos, es decir, una América *deslatinizada* y «regenerada luego a imagen y semejanza del arquetipo del Norte». Si bien en el caso del protagonista de *De Sobremesa*, a este proyecto imitativo de lo anglosajón se une otro de procedencia hispana, dado que el poder ha de ejercerse desde una dicadura culta, una especie de aristocracia.

El proyecto de gobierno es, como todos los proyectos que han aparecido en la literatura hispanoamericana, desde *La Historia General del Perú* del Inca Garcilaso a la famosa isla de *El Periquillo Sarniento* de Lizardi, una utopía. Su posibilidad de existencia pertenece a la imaginación, a la «isla» de Interlaken (no en vano el lugar en la realidad se encuentra rodeado por los lagos Thun y Brienz, es decir, por el agua, al igual que la isla). El proyecto, como sabemos poco después, no se llevará a cabo por una especie de destino fatal relacionado con el proceso amoroso. Pero también por la misma crítica que le hace el médico inglés Rivington, el hombre práctico, símbolo del utilitarismo que caracteriza a lo anglosajón, como indicaba Rodó: «Si ha podido decirse del utilitarismo que es el verbo del espíritu inglés, los Estados Unidos pueden ser considerados la encarnación del verbo utilitario» (*Ariel*, p. 33).

Esta búsqueda del ideal político y económico se une, cómo no, al tema de la raza y de la evolución histórica, siguiendo el modelo spenceriano. La presentación de una raza vital y fuerte, fruto del enfrentamiento de los contrarios, de la polaridad, más que de una degeneración, se enfrenta a la decadencia del mundo occidental. Una raza mestiza y contradictoria, como el propio José Fernández señala, explica y justifica su actuación por el choque violento entre sus dos personalidades. En este sentido Silva es una consecuencia clara de las teorías naturalistas del determinismo de la raza y de la influencia del medio¹: «Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes, dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a

¹ Señala Meyer-Minnemann que el procedimiento naturalista de explicar las conductas humanas por el origen, la época y el medio, continuó durante el posnaturalismo, si bien se unió a la psicología, especialmente a través de Paul Bourget.

dominar a los hombres, el sensualismo gozador» (p. 291). En cierta medida, a través del matrimonio de sus padres, ejemplifica el clásico modelo del conquistador y la fuerza americana, de la civilización y la barbarie, mestizaje inconsciente en Silva, por supuesto, pero que se pone de manifiesto en el paradigma que ofrece José Fernández.

La herencia justifica la violencia del artista, sus reacciones encontradas, fundamentadas a su vez en las teorías tanto de un naturalismo determinista a lo Zola, como de la psicología analítica que estudia todas las reacciones y trata de averiguar el por qué a través de la materia o de la genética (Bourget). La herencia determina la violencia y la brutalidad, como indica Guyau: «Las tendencias hereditarias no son otra cosa que hábitos adquiridos, es decir acción acumulada; la acción de nuestros antepasados que nos impulsa aún hoy a obrar, y que, en ciertos casos, rompe nuestro equilibrio interior» (Guyau, p. 52). Rivington confirmará esta formulación de las teorías de la herencia, en uno de los elementos que más tarde Darío señalará como afirmación de lo hispano frente a lo anglosajón: la fe, elemento tradicional en su cultura que se contempla no como condición voluntaria del ser humano, sino como atavismo: «Puede usted tener deseos de no creer pero las influencias atávicas que subsisten en usted lo obligan a creer» (p. 285). A este determinismo habría que añadir la influencia del medio, presente a su vez en algunas páginas de la novela y que se traduce en la constante histórica de Hispanoamérica: «proceder a la americana del sur y tras de una guerra en que sucumban unos cuantos miles de indios infelices, hay que asaltar el poder» (p.260)

Existe una íntima relación entre lo racial, lo nacional y lo político, de modo que resulta casi obligada la cita a los personajes de *La Tempestad* de Shakespeare, hábilmente situada en boca de un inglés, lo que hace olvidar la importancia que el tema adquiere en aquellos momentos en Hispanoamérica: «¿No cree usted más cómodo y más práctico vivir dirigiendo una fábrica en Inglaterra que ir a hacer ese papel de Próspero de Shakespeare con que usted sueña, en un país de calibanes?» (p. 288). Efectivamente, el proyecto de José Fernández se transformará en una isla más de la utopía. Su propósito fracasa pues, como nos dice el analítico Rivington, falta la costumbre: «Usted no tiene el hábito de ejecutar planes y esa es una educación, un *entrainement*» (p. 288). De esta manera el hombre se define como un soñador, una utopía viviente que no logrará ninguno de sus proyectos, pues «el sueño es el enemigo de la acción» (p. 288).

La diferencia entre la mentalidad occidental que hemos subrayado y la utopía soñadora de José Fernández, hacen de *De Sobremesa* una novela paradigmática de la «postura original y profundamente americana que adoptó Silva ante la decadencia europea y su literatura» (p. 215, Lisa E. Davis). El americanismo del protagonista resulta ser un obstáculo para la

inserción en un mundo cosmopolita y racional, lo que inicia su enajenación y nostalgia, que irá aumentando a lo largo de la novela hasta centrarse en su pasión por Consuelo, hispanoamericana como él y último episodio narrado de sus aventuras amorosas.

La genética será, por tanto, la raíz en la que se fundamentan las distintas acciones de Fernández, su constante polaridad, que finalmente se decantará en la novela por el proceso analítico de la relación sueño/realidad, (no menor en cuantía que la relación vida/muerte, que aparece, igual que la primera, dentro de su producción poética). En la utopía se centra la novela, el mundo de los sueños, el mundo de lo inaccesible, o de la no-realidad, el mundo literario o el mundo del arte: José Fernández es otro nuevo paradigma, si bien más mundano y cosmopolita, de su personaje poético Juan de Dios, quien, obsesionado por llevar a la realidad lo que lee en los libros, fracasa una y otra vez².

Los sueños configuran el mundo de lo imposible, el pensamiento que se debate entre la realidad y el ideal. Fiel a su raza y a su origen, se decanta por los rasgos hispanos frente a lo anglosajón práctico de Rivington: «¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombres prácticos!... ¡horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula, a una empresa de aquellas que vosotros despreciásteis, ¡oh! celosos, ¡oh! creadores» (p. 296). El utilitarismo resulta ser el enemigo de las grandes misiones, de los hechos inconcebibles, el enemigo del creador, señalará; ni Bolívar, ni Colón, ni Dante, ni Tasso, ni Petrarca, ni Rembrandt fueron prácticos.

La relación entre sueño y realidad, a su vez formulación de la «diferencia» (hispanoamericano/europeo) en la que se ve inserto José Fernández, nos introduce en el contenido romántico de la novela. Romanticismo que a su vez se manifiesta en su preferencia por el pasado. El ambiente que establece Silva es, si bien *art nouveau*, una reunión de amigos en la que sobresalen el tedio y el cansancio del artista, ante un mundo que accede de modo inevitable a la decadencia³. El ideal romántico, la creencia en un mundo basado en los rasgos humanitarios, se fragmenta. Occidente no tiene la respuesta y el modernismo oscila finalmente entre la fe en el ideal y la decepción.

La actualización de la obra, puesta de manifiesto en lo que García Márquez en el prólogo a *De Sobremesa* señalaba como técnica cinemato-

² «Leyó de Emilio Zola un solo tomo/y se creyó Muffat/de Aniceta Contreras que era entonces/una semi Naná/(...)/Al través de los libros amó siempre/mi amigo Juan de Dios/ Y tengo presunciones de que nunca/supo lo que es amor». «Lentes ajenos», Gotas amargas. Así mismo el tema de Juan de Dios continúa en «Cápsulas».

³ El decadentismo en la obra de Silva es uno de los aspectos más trabajados por la crítica, entre las que merecen destacarse: Luis Iván Bedoya, Lisa E. Davis, Hans Hinterhauser, Aníbal González, Juan Gustavo Cobo Borda, Fernando Charry Lara, etc.

gráfica, lleva al lector a sentirse plenamente espectador de la acción. Presente paradójico, puesto que el elemento básico será la actualización de un recuerdo, una recreación del pasado que tiene por objeto, no como en los modernistas, la creación de una nueva forma artística (como ocurre, por ejemplo en las *Sonatas* de Valle-Inclán), sino el sentimiento de pérdida y de nostalgia que es connatural al romanticismo. De este modo, según sucede en un gran número de obras románticas, entre ellas *La marquesa de O* del alemán Heinrich von Kleist, la obra se inicia desde el tiempo favorito de Silva, especialmente en su poesía: el recuerdo, la acción de un pasado llevada al presente en una tertulia de amigos. Un recuerdo que, además de actualizarse en la lectura del diario, se origina en otro recuerdo, un asesinato frustrado, analizado a través de una mirada retrospectiva en la que se trata de investigar la causa de una acción «degenerada» (el asesinato de Lelia). El pasado tamizado por el sentimiento del recuerdo, tal y como surge en la teoría romántica, da forma al presente y lo condiciona, por lo que resulta imposible evadirnos de él.

La diferencia respecto al romanticismo estriba en que en Silva el sentimentalismo romántico se transforma en sensibilidad (Rafael Maya). En el caso concreto del pasado, el autor se centra en la necesaria actualización del recuerdo, la convocatoria de su presencia, y su final transformación en símbolo; de ahí que adopte como fórmula más adecuada la del diario⁴.

La lectura del diario viene a resultar un proceso de «desrealización», haciendo propio un discurso claramente paradójico. De hecho el diario, escrito confesional, se lee en una reunión de amigos, ante la insistencia de que aclare el sentido de «Villa Helena» y de que cuente su estancia en París, lo que en cierto modo deja traslucir un deseo de *épater le bourgeois*. De diario íntimo pasa a ser novela, en la que no deja de estar presente la psicología de Silva o como señala Cobo Borda, la caricatura del poeta, su retrato deformado, su caída en los infiernos y su acceso al paraíso. Frente al símbolo, resumen de un proceso analógico, se sitúa la paradoja, la contradictoria psicología del propio José Fernández y de sus experiencias amorosas, oscilante entre el erotismo, la búsqueda de placeres y sensaciones, y el idealismo más austero. Paradoja que viene signada desde el principio por el enfrentamiento entre la realidad y la ficción. Incluso su amor por Helena es más un producto de sus ficciones que una situación real, (al indicarle el médico que la busque y se case con ella, es decir se inserte en la «normalidad», se sorprende). De hecho es el ser inalcanzable, un enamoramiento etéreo y desrealizado, arrancado de la

⁴ El diario coincide con el modo adoptado por María Bashkirtseff, a la que dedica uno de los más amplios párrafos de su novela y cuya figura se ha querido ver simbolizada en la propia Helena.

realidad, más intuido que real. Por este motivo su enamoramiento es el de un artista; se enamora del ideal del arte, más de un cuadro que de una mujer. Por paradoja, cuando acepta internamente su matrimonio con Helena, tiene lugar la muerte, su encuentro con la tumba.

El discurso es paradójico pues si el poeta tiende a la mística se envuelve en la inmanencia, el erotismo se connota de términos sagrados que tienden a convertir en trascendente una acción material: ese «amplio lecho profundo, dorado y ornamentado como un altar», al tiempo que señala la «gravedad casi religiosa de todos los minutos consagrados al amor» (p. 232).

La paradoja, por otra parte, se encuentra relacionada con la polaridad que señalaba Schulman, característica desde el modernismo inicial. A su vez, se relaciona con el claro pesimismo y el sentimiento de decadencia que alienta en la novela, pues el ideal se deforma. Ante la situación de lo grotesco producido por la paradoja, el protagonista puede oscilar entre las dos vertientes opuestas: de la degeneración del sadismo al masoquismo, del amor ideal y las curas de castidad al desenfreno del erotismo. Pero, a su vez, esta paradoja conecta con uno de los caracteres que serán esenciales en la novela del siglo XX: la ambigüedad; el artista, José Fernández, es un ser ambiguo, oscilante entre los polos, apenas si definido, excepto en un término: su concepto sobre el arte y la política, de ahí que la figura de la mujer quede desrealizada, apenas si entrevista a través de un cuadro que se sitúa a su vez como ejemplo de la interpretación de un artista, nunca como un objeto real.

Esta relación con el objeto artístico, convierte a Helena en un símbolo. Como personaje angélico es causa de la regeneración de José Fernández, y a su vez un modelo o un símbolo literario repetido que va desde *La Divina Comedia* a *Fausto*. Por tanto el símbolo ocupa el ámbito del amor a lo imposible que Ruggiano señalaba como uno de los temas esenciales de Silva (junto a la antítesis y la obsesión metafísica). El pasado, especialmente, en la poesía de Silva se manifiesta en toda su plenitud, mientras que el futuro se recarga de incertidumbre y decadencia. Esta plenitud del pasado viene a su vez otorgada por su función simbólica. Por otra parte, el símbolo hace posible la comunicación con el lector, dada su capacidad de sugerencia⁵. A través de una ambientación decadentista –se trata de comunicar lo material, no lo sentimental– centrada en los valores y objetos de una civilización que desaparece, se facilita el trasvase de esa hipersensibilidad hacia el lector.

El rechazo de la realidad coincide con un necesario deseo de evasión originado a su vez en el pasado, pues, como indica Gicovate, la evasión

⁵ «Es que yo no quiero decir sino sugerir, y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista», p. 236.

se vive en Occidente como una necesidad frente al sentido de decadencia que se inicia con Baudelaire, aspecto que confirma Roggiano al señalar como causa de la escritura de Silva su conciencia de estar siendo «como agonista de un tiempo y de una posibilidad de ser». En este sentido, José Fernández coincide con sus contemporáneos en la sensación de pertenecer a una civilización que se extingue, actitud de la que deriva un profundo pesimismo (Cfr. Lisa Davis).

La decadencia de Occidente que torna inviable una acción de futuro, implica la escena inicial de la novela: el regreso a la patria (algún país hispanoamericano), el último destino desde el cual se relata una imposible adaptación europea, en cuanto que José Fernández aparece como un personaje exótico, hipersensible, apenas integrado en una civilización que le resulta incomprensible y hacia la que siente en el fondo admiración y a la vez repugnancia, lo que simboliza en el episodio entre Lelia y Roberto, (símbolos a su vez de la decadencia) que provoca una reacción en el actor, incomprensible incluso para él mismo y que le precipita en el abismo. En definitiva, al igual que Bourget, se deja llevar por el «pesimismo acerca del hombre y su destino histórico» (p. 96), al que une un neomisticismo. Por tanto, la novela se presenta como un documento de época, un legado literario de una etapa de transición, continúa Rafael Maya (p. 101), al tiempo que un documento sobre el propio Silva, pues José Fernández es la representación objetiva de la contradictoria psicología del autor.

Helena es la representación del arte. El artista ha de caer primero en el infierno para poder acceder al paraíso. Su caída, tan semejante a la Ícaro, es un despeñarse por la prostitución del arte hasta su regeneración, al modo de Don Juan de Covadonga, en la aspiración al paraíso. La caída total adopta el tono dantesco. El arte escapa al poeta, incapaz de entregarsele le abandona en la muerte, y a partir de ese momento la vida carece de contenido, será un continuo dejarse llevar en manos de los amigos. Su teoría sobre el arte, tanto en la poesía como en la prosa, se caracteriza por la imposibilidad de alcanzarlo. La belleza será siempre una forma huidiza, una luz que el poeta apenas si logra describir a través del arte. Esta imposibilidad cierra el círculo abierto al principio de la novela, la plenitud de las aspiraciones, el acercamiento a un futuro en el que pueda encontrar sentido a la existencia. Futuro que al volver sobre sí mismo no dejará otra salida que la interrogación que aparece, a su vez, como título en dos poemas de Silva. La continua duda, la imposible determinación hacia el lado amable de la vida, convierten a José Fernández y a su vez a Silva en una clara opción de suicidio, como señala Moreno Durán: «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».

La novela es el relato de un continuado fracaso de las aspiraciones de un hombre de mundo. De ahí el contenido paradójico de la novela y la fuerza del símbolo. Hasta en su peor acción, el asesinato, se ve frustrado, al igual que lo será cualquier propósito de regeneración como el encuentro con Helena. Pero aún más extraño, si se frustra el encuentro con el ideal, el encuentro con el máximo goce de la sensualidad, con la mayor perversión, también lo será tras dicho encuentro. El fracaso es una forma de evitar la «actual impotencia», una ficción o «una fantasía compensatoria» (Aníbal González, p. 294). El plan de regeneración nacional resulta ser excesivo y «deliberadamente impráctico», y el minucioso detalle con que lo piensa Fernández «sólo brinda mayores oportunidades para el fracaso» (...) De manera análoga, Helena es demasiado perfecta «(...) para ser real» (Aníbal González, p. 294). La paradoja colabora con la destrucción del símbolo y origina la inviabilidad de la analogía, el encuentro con el mundo armónico, paradoja que, como indiqué al comienzo, en su polaridad y contradicción, caracteriza al hombre americano.

De este modo la novela parece llevarnos desde el principio a un camino iniciático, por medio de una reunión de amigos que recuerda los discursos platónicos en torno a la belleza y el ideal del arte. El diario llega a ser una iniciación semejante a la mística, donde la enfermedad –psicológica en este caso– se supera a través del olvido de la materia. José Fernández llega a un estoicismo de clara raíz inmanentista, donde la vida se convierte en una rutina merced al fracaso de los ideales: su proyecto político se transforma en un diletantismo («los planes políticos de entonces los he convertido en un sport que me divierte») y el amor en una aventura pasajera que no deja ninguna huella («porque desprecio a fondo a las mujeres y nunca tengo al tiempo menos de dos aventuras amorosas»). El sentimiento de fracaso repetido cierra el círculo inicial, no hay una viabilidad política en esa utopía dictatorial, del mismo modo que no existe perduración para el artista. Habrá de contemplar impotente, como el hombre de la «Lluvia de fuego» de Lugones, desde su soledad individual y nostálgica, la inevitable caída de un mundo que se sabe fatalmente destinado a desaparecer. Abismo que arrastra a su vez a los personajes que fueron su aliento, pues de igual modo se ve inserto en la «diferencia» originada en su conciencia de «ser otro» frente al mundo que le rodea. El encuentro con el símbolo, el alma análoga a ese ser que protagoniza la novela de artista, es una utopía cuyo interrogante tan sólo podrá desvelar la muerte.

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Bibliografía

- MARITA CABALLERO: «Modernismo y modernidad: la problemática del fin de siglo» *II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, La Rábida, 1996.
- JUAN GUSTAVO COBO BORDA (editor): *Leyendo a Silva*. Compilación y prólogo de J.G. Cobo Borda. Edición dirigida por Fernando García Núñez, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994
- *José Asunción Silva. Bogotano Universal*. Prólogo de Fernando Charry Lara, Bogotá, Villegas, 1988.
- FERNANDO CHARRY LARA (editor): *José Asunción Silva. Vida y creación*. Comp. de Fernando Charry Lara, Bogotá, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura, 1985.
- GABRIEL GARCIA MÁRQUEZ: «Prólogo» a José Asunción Silva: *De Sobremesa*. Madrid, Hiperión, 1996
- ANÍBAL GONZÁLEZ: «Retratos y autorretratos: el marco de acción intelectual en *De Sobremesa*», en *Leyendo a Silva*.
- RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: «*De Sobremesa*, el arte en la sociedad burguesa moderna» en Charry Lara: *José Asunción Silva. Vida y creación*.
- MARCEL GUYAU: *La educación y la herencia*, Buenos Aires, Librería y editorial «El Ateneo», 1944.
- RAFAEL HUMBERTO MORENO DURÁN: «*De Sobremesa* una poética de la transgresión», *Quimera*, Barcelona, Junio - julio, 1996.
- RAFAEL MAYA: «José Asunción Silva el poeta y el prosista» en Charry Lara: *José Asunción Silva. Vida y creación*.
- KLAUS MEYER-MINNEBANN: *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: *Obra Completa*. Edición crítica de Héctor Orjuela. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, Colección Archivos, 7.
- ÁNGEL RAMA: *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Barcelona, Alfadil eds. 1985.
- ALFREDO ROGGIANO: «Filiación cultural de modernismo hispanoamericano», *Texto y Contexto*, n° 14, Mayo-agosto, Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.
- CONSUELO TRIVIÑO: «La mirada interior: espacios en *De Sobremesa*», *II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, La Rábida, 1996.