

## LA LLEGADA DEL ESTILO LITERARIO CAMP A LATINOAMÉRICA

SERGIO MACÍAS  
University of Denver  
sergio.macias23@du.edu

### RESUMEN

La novela *De sobremesa* (1895), del escritor colombiano José Asunción Silva (1865-1896), marca la llegada del estilo literario camp a Latinoamérica, teniendo como inspiración la obra y figura de Oscar Wilde. No obstante, dicha obra solamente ha sido leída por la crítica literaria como ejemplar de la novela de artista, y bajo el umbral del modernismo. Esto ha desatado una serie de opiniones y juicios divididos sobre la calidad del texto. Este artículo plantea la novela *De sobremesa* desde otra perspectiva, es decir, como un texto camp. Hasta la fecha la novela ha sido analizada con tal seriedad, lo que ha impedido visualizar otras dimensiones del texto. A pesar de la concepción del texto durante la última década del siglo XIX, su tardía publicación (1925) ha impedido conceptualizar *De sobremesa* como un texto camp latinoamericano, representando así un problema de contextualización. Desde un ángulo camp, argumento que *De sobremesa* cuenta con una serie de características por las que la novela puede ser leída con cierto sentido de humor, logrado a través del mismo carácter excesivo y artificial del texto. Es así que Silva crea una parodia camp del género de la novela de artista, del modernismo y consecuentemente del papel del coleccionista (emblemático de este género) que tradicionalmente encuentra en Europa un modelo de imitación. En el proceso, Silva además intercala una identidad homosexual, siendo a su vez *De sobremesa* reclamada como parte del legado literario *queer*.

**PALABRAS CLAVE:** José Asunción Silva; narrativa camp; *queer*; modernismo; Latinoamérica; parodia; humor; europeo; coleccionismo; arte; burguesía; Oscar Wilde.

### UNSEEN HUMOR IN *DE SOBREMESA* BY JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: THE FIRST ARRIVAL OF CAMP LITERARY STYLE IN LATIN AMERICA

#### ABSTRACT

This article proposes the novel *De sobremesa*, written by the Colombian author José Asunción Silva, as exemplar of camp. Furthermore, *De sobremesa* marks the arrival of camp aesthetics in Latin America becoming the first of its kind. Nevertheless, critics have overseen the camp element presented in Silva's work; thus, only being able to conceptualize this novel as modernist and as an exemplar of the so called "novela de artista" (artist novel). Through the scope of camp (particularly premises such as parody and humour), I identify a series of characteristics that make of *De sobremesa* a campy text, and therefore, this novel can be part of a queer literary legacy.

**KEY WORDS:** José Asunción Silva; camp aesthetics; *queer*; modernism; Latin America; parody; collections; Europe; art; Oscar Wilde.

Camp, I admit it's terribly hard to define. You have to meditate on it and feel it intuitively [...] once you've done that, you'll find yourself wanting to use the word whenever you discuss aesthetics or philosophy or almost anything. I never can understand how critics manage to do without it (Isherwood 1954: 52).

Definido como superfluo, artificial y excesivo, el camp es un estilo literario que emerge a finales del siglo XIX y principios del XX en Inglaterra (McMahon 2006: 9). El vocablo *camp* hace su debut en el diccionario de jerga victoriana y expresiones idiomáticas titulado *Passing English to the Victorian Era* (1909) y es definido como “Actions and gestures of exaggerated emphasis. Used chiefly by persons of exceptional want of character” (McMahon 2006: 5). En el presente artículo argumento que el estilo literario camp se manifiesta además en Latinoamérica y cohabita con el modernismo, aquel movimiento estético de renovación que representaba un corte con los modelos decimonónicos que comenzaban a agonizar en el gusto de los lectores.

Contrario a lo que se piensa, la llegada del camp a Latinoamérica no ocurre durante los “famosos *sixties*” y los movimientos de liberación sexual que acontecen mundialmente como ha estipulado José Amícola en el estudio *Camp y posvanguardia* (2000: 13), sino con mayor anterioridad. Para corroborarlo, examino la novela *De Sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva (1895-1896) identificando una serie de premisas que hacen de esta el texto fundacional de la narrativa camp latinoamericana. Expongo asimismo la problemática que ha presentado la obra de Silva para la crítica literaria que ha leído el texto solo desde la superficie desatando una serie de juicios que van desde el ensalzamiento de la obra hasta la desacreditación. Mi cometido es analizar *De sobremesa* desde un ángulo diferente que nos permita percibir otros significados, como el tipo de humor camp presente en el texto. A través de los excesos, *De sobremesa* hace una parodia de la llamada novela de artista que emerge bajo el umbral del modernismo.

En las últimas décadas, la novela *De sobremesa* ha sido leída e interpretada por la crítica literaria a partir de dos argumentos intrínsecamente relacionados. Es decir, desde una panorámica autobiográfica identificando puntos de contacto entre José Fernández (el protagonista de la ficción) y la persona de José Asunción Silva. *De sobremesa* también ha sido catalogada como un texto representacional de la narrativa modernista latinoamericana, cuya temática la sitúa como un ejemplar de la llamada novela de artista. La primera vertiente (Arévalo, Elmore y Molloy, entre otros) discierne a la persona de José Asunción Silva como una especie de marco inscrito sobre el texto en el que autor y obra se intercalan (Arévalo 2006: 5). De esta manera, el supuesto componente autobiográfico presente en *De sobremesa* “compensaría la presunta irrelevancia artística de la obra” (Elmore 1996: 201). El paralelismo y las asociaciones entre la realidad histórica de Silva y José Fernández surgen en virtud de una serie de semejanzas autobiográficas: nombre, edad, talentos, hábitos y pasatiempos, pero en particular, el acto de escribir y leer. De las semejanzas señaladas, la más resonada entre la crítica es justamente la figura de artista y coleccionista, hecho que ha valido para situar la obra dentro del género de la novela de artista.

La novela de artista posiciona a los protagonistas en “espacios limitados y reducidos, fuera del espacio público y del mundo del comercio, especialmente

cuando se trata de la compra venta de arte” (Comfort 2009: 28). El personaje central existe como un ideal y reafirma su individualidad mediante “la negación de la sociedad” en la que vive y de la cual busca distanciarse a toda costa (Arévalo 2006: 6). La novela de artista se caracterizó “formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogo, diario, ensayo, supuesto testimonio, [y] autobiografía” (Girardot 1985: 447). El artista demuestra una filosofía del arte en la que la obra artística carece de un propósito fijo, función o utilidad y la trama tiene como eje temático la “búsqueda de una utopía, de una plenitud o de mundos lejanos y pasados” (Girardot 1985: 445). Este tipo de narrativa refleja además cierta admiración por lo europeo; el artista posiciona a Europa en la cúspide, siendo además un modelo político-cultural viable de imitar (Maya 1985: 90).

En *The Politics of Latin American Modernism*, Gerard Achin reitera que la identidad modernista es un proceso que ocurrió mediante experiencias estéticas inquiridas (Achin 1997: 7). La “tan buscada realidad latinoamericana” de principios de siglo entra en una dialéctica discursiva con lo europeo al ser Europa el modelo político-cultural donde se busca dicha identidad (Achin 1997: 15). Este aspecto problematiza, por tanto, la idea de identidad pues el modernismo se ha pensado como algo estrictamente latinoamericano. Sin embargo, Achin plantea a Europa desde una doble perspectiva, 1) como modelo imitativo, y 2) como modelo competitivo (1997: 33). Por ejemplo, los escritores latinoamericanos del modernismo no solo tuvieron la intención de relacionarse con los principales centros culturales europeos y tomarlos como inspiración, también quisieron competir con estos como sucedió con la literatura extranjera que llega a Latinoamérica y que de alguna u otra manera repercutieron en la configuración estética del modernismo (Achin 1997: 35).

El papel de la burguesía latinoamericana es sin duda crucial para entender el modernismo; sirve de bisagra entre las Américas y Europa. De este modo, lo económico es el sedimento sobre el que se edifica el modernismo latinoamericano (Achin 1997: 43). El capital de las clases adineradas generado por el cultivo agrícola, la renta de tierras y los negocios tratados con la reciente industria extranjera presente en Latinoamérica es un factor clave durante el proceso de “asimilación y digestión” de lo europeo (Achin 1997: 37). Provee los medios necesarios para el acceso y el traslado hacia los principales centros culturales europeos, como ocurre en el caso de José Fernández en *De sobremesa* y de José Asunción Silva, a pesar de que la familia del escritor colombiano eventualmente quedó en la ruina. La burguesía importó hacia las Américas toda clase de objetos, productos, discursos, costumbres y tendencias de moda; entre estas el camp como se verá más adelante. Dentro de esta panorámica, Europa es crucial para el modernismo ya que el viejo continente sirve como un “catálogo” y al mismo tiempo como un “museo saqueado” del que surge la figura del “coleccionista burgués”, realidad que es ve nítidamente representada en el género de la novela de artista (Pera 1997: 116).

Europa también es importante para explicar la llegada del estilo literario camp a Latinoamérica, así como su relación e interacción con el modernismo, por tres razones. Primeramente, el camp es una moda literaria proveniente de Europa que Silva trae consigo hacia las Américas y que implementa dicho estilo en *De sobremesa*. En segundo lugar, una vez en tierras americanas, el camp retoma el género de la novela de artista —particularmente la imagen del coleccionista burgués que posicionaba el modelo político-cultural europeo por todo lo alto— y hace una parodia de este a través de los excesos. Y en tercer lugar, lo europeo (objetos, productos, discursos, costumbres y modas) representa un blanco lúdico para el estilo literario camp latinoamericano; siendo además lo que va a diferenciar al camp latinoamericano de aquel camp que prolifera en Europa. No obstante, el humor camp opera de la siguiente manera: “You can’t camp about something you don’t take serious [...] It’s not making fun of it, but rather making fun ‘out of it’” (Dyer 1977: 111). Bajo este paradigma, Europa y lo europeo son solo materia en la creación literaria que Silva deja plasmada en *De sobremesa*.

El camp latinoamericano finisecular se reapropia de lo europeo y en el proceso lo redefine a través de lo que José Muñoz plantea como (des)identificación: “A non linear and non normative modes of identification with which queers, and other minorities, predicate their self-fashioning” (1999: 32). Para lograrlo, Silva “must activate [his] own senses of self” e implementar en *De sobremesa*, “multiple and sometimes conflicting sites of identification, and interfacing with different sub-cultural fields, models and discourses” (Muñoz 1999: 56). Cabe postular el interrogante, ¿en qué sentido Silva y José Fernández pueden ser considerados como una minoría? En la medida en que ambos, dentro y fuera de la ficción, figuran como una sexualidad *queer*, por la misma ambigüedad de sus sexualidades. Es otras palabras, porque Silva y Fernández constituyen aquel tipo de sexualidad que problematiza y se desvía de toda norma heterocéntrica (Pérez 2011: 3), inclusive si existe como ambigüedad:

Silva is one of those blurry figures. Little is known of Silva's sexuality [...] critics (who called Silva “affected,” “effeminate,” “refined,” all the while extolling his amorous exploits) and ends up implying a sexuality that resists classification [...] Silva's sexuality is perceived as indeterminate, therefore arousing suspicion. Defying reductive gender models, it produces first curiosity, then anxiety, and, finally, frantic denial through exaggeration, particularly in Silva's time [...] José Fernández indeed appears to be, on the one hand, a Latin American version of the “feminized” male subject common to turn-of-the-century literature, a tropical collectionneur whose private, heavily ornamented interior smacks of artifice, hypersensibility, and pose. A dandy, an aesthete, a poet (Molloy 1997: 21).

*De sobremesa* es la única novela escrita por Silva. Es un texto único en su tipo, no solo por las características estéticas que lo constituyen como el primer texto camp en Latinoamérica, pero además por una serie de acontecimientos que bien pudieran haber sido sacados de la ficción. *De sobremesa* preexiste como

un texto rodeado de misterio y controversia, “endowing mythical proportions” (Molloy 1997: 29). Por ejemplo, la supuesta relación incestuosa que Silva mantuvo con su hermana Elvira y que “aparece” representada de manera temática en la obra de Silva como la imposibilidad del amor (Miramón 1937: 44). Otras especulaciones circularon en torno a la sexualidad de Silva, como mencioné anteriormente. La ruina económica de la familia fue otro motivo de desprestigio que pesó sobre Silva y *De sobremesa* (Miramón 1937: 13). Y por último, su trágico suicidio: “El día 24 de mayo de 1896, tras una noche en la cual ofreció una extravagante cena en su casa, lo encontraron muerto. El día anterior le había pedido a su médico que le dibujara sobre el pecho el lugar exacto donde quedaba el corazón” (Arévalo 2006: 7). Por si fuera poco, la novela existe como una reescritura. El manuscrito original se perdió en el hundimiento del buque *L’Amérique*, en 1895 cuando Silva se disponía a regresar a Bogotá (Elmore 1996: 201).

Sea por cuestiones de sensacionalismo o no, lo cierto es que tanto la figura de Silva como la novela *De sobremesa* han recibido la atención de la crítica literaria, particularmente durante los últimos treinta años. Hoy por hoy, *De sobremesa* ha merecido un lugar en el canon latinoamericano. No obstante, la calidad del texto es uno de los temas más comentados y como resultado, opiniones divididas entre la crítica:

No se puede negar que su lectura, a la larga, enerva y fastidia, a causa de la excesiva continuidad del mismo tono, de la monotonía del estilo siempre deslumbrante, riquísimo en detalles y enojado con todos los recursos de la erudición pintoresca, y, sobre todo, porque tanto los personajes como la acción se ubican colocados en el plano del más rebuscado artificio (Maya 1985: 92).

La crítica literaria ha leído a *De sobremesa* con tanto rigor y seriedad que esto ha imposibilitado percibir otros niveles de significado palpables en el texto: “Camp is fun and wit, but it’s difficult to grasp”, especialmente el camp finesecular (Dyer 1977: 110), el cual figura como “something of a private code, a badge of identity even” (Sontag 1964: 515).

Silva crea un relato que nos presenta la vida de José Fernández, un adinerado joven latinoamericano (heredero de una cuantiosa fortuna), y un coleccionista de arte. La residencia de Fernández se divide entre el viejo y nuevo continente. Fernández encarna asimismo una especie de *dandy* latinoamericano que por sus múltiples viajes ha pasado por un proceso de transculturación y se ha europeizado (Maya 1985: 90). La trama tiene, como preámbulo y eje estructural, la lectura del diario de José Fernández que íntimamente comparte con dos de sus más cercanas amistades, Óscar Sáenz y Juan Rovira, precisamente en una sobremesa, de ahí el título de la novela. *De sobremesa*, como ha destacado la crítica, aparentemente adquiere un tono “melancólico” cuando se nos revela la desesperada búsqueda que Fernández emprende para dar con el paradero de Helena, una joven que platónicamente

despierta el interés de Fernández y se convierte en una obsesión. Se nos revela además que Helena ha muerto. El único recuerdo de la misteriosa joven son las memorias de Fernández y la copia del cuadro de la madre de Helena, cuyo parecido es tal, “como si se tratara de la misma Helena” (Silva 1990: 346). Asimismo, Fernández narra sus encuentros amorosos con otras mujeres y algunas prácticas sexuales como orgías que de alguna manera aluden a la participación de Fernández en encuentros bisexuales y/o homosexuales, reiterando así un tipo de sexualidad *queer*.

La proliferación del estilo literario camp en las Américas acontece a la par del modernismo. Por su parte, el modernismo latinoamericano se caracterizó por presentar:

[E]l yo artístico como emocional y sentimental, como una figura atrapada y aislada; como un personaje impotente de crear o realizar sus ideales estéticos, como la antítesis del hombre productivo y provechoso del mercado capitalista; como miembro de una cofradía artística en un mundo estético homosocial y privado; e inspirado por mujeres espirituales y asexuales. En otras palabras, presentan a los artistas varones como lo contrario al concepto dominante de la masculinidad: como seres improductivos (Confort 2009: 46).

El camp discernible en *De sobremesa* llevará al extremo dichas premisas, desatando una serie de juicios diametralmente opuestos. Para Guillermo Arévalo, *De sobremesa* es “la principal novela del modernismo en Colombia” (Arévalo 2006: 6). Críticos como Juan Loveluck también avalarán la supuesta grandeza de la obra:

Acaso ninguna otra novela escrita en el modernismo nos transmite tan fielmente como *De sobremesa* el enrarecido intelectualismo imperante en el fin del siglo exquisito y problemático. Ninguna como la obra de Silva da una muestra tan cabal de lo que era esa incesante ‘plástica de arte’ y el carácter libresco del mundo en que se desplazaban los primeros modernistas (Loveluck 1985: 491).

Otras perspectivas que harán eco de la opinión de Loveluck referirán a *De sobremesa* como una “monstruosa mezcla sicológica, cuya fórmula derivó Silva de todos los novelistas a quienes había leído desafortunadamente” (Maya 1985: 93). Con “Silva culmina la evolución de este género [la novela de artista], pero culmina con exceso, pues lleva la reacción al extremo contrario” ya que en *De sobremesa* “hay demasiado adorno y fantasía en ella, demasiada música, demasiado color. Quiso Silva hacer de su prosa un resumen de todas las bellas artes” (Maya 1985: 105).

En *Camp, Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Favio Cleto acierta en describir este peculiar estilo literario desde una vertiente distinta, que sería aliciente para entender la intencionalidad de Silva en *De sobremesa*:

If camp is something, it is the crisis of identity, of depth and gravity. Not a stable code, therefore, but rather a discourse produced by the friction with and among other discourses; not a stable building, but a twisted, necessarily ‘bent’ architecture, an issue that is devoid of foundation not because it is a ‘false problem’ (a construction and critical

interest), but because it is a problem inscribed in and activating falsity and forgery, as produced by the a-hierarchical bundling of an indefinite series of ephemeral apparatuses, the apparatuses of the incessant rearticulation, both as field of reference and as theoretical perspective, of nomadic discourse (Cleto 1999: 34).

Las aparentes erratas del texto camp constituye precisamente lo que Cleto puntualiza como una “crisis de identidad” camp, intencionada. Los supuestos fallos en *De sobremesa* y la escurridiza sexualidad de Silva, proyectada dentro y fuera de la ficción, han repercutido en la asimilación, recepción y circulación de la obra.

*De sobremesa* apunta hacia una problemática de recepción, circulación, y legitimización como ha quedado manifestado por los comentarios de la crítica literaria. Estos corroboran la censura “manifested in countries where repressive public morality may inhibit cultural expression” (Foster 2003: 141). En este sentido, la crítica literaria plasma sobre el texto camp “puritanical a set of aesthetics, with unbending measurements of what is art and what is base, and that based their reviews on a mistranslation and misconception” (McMahon 2006: 6). Por ello, el camp ha sido propuesto como “a style of writing that has not been validated in academic circles” (McMahon 2006: 9). Lamentablemente, todas estas circunstancias aplazan la publicación de la obra de Silva puesto que:

Cuando la obra se publicó íntegra, en 1925, el gusto literario de las élites lectoras se había alejado ya del modernismo: sonaba la hora de las vanguardias y, sobre todo, de aquel realismo telúrico que primaría también en la década siguiente (Elmore 1996: 201).

Para comprender el estilo literario del camp en Latinoamérica, es preciso hacer mención al escritor Irlandés Oscar Wilde (contemporáneo de Silva), reconocido como uno de los grandes exponentes del camp. Críticos como Arturo Torres Ríoseco, Enrique García Prada y Carl W. Cobb han identificado además la influencia de Wilde en la obra poética y narrativa de Silva; sin embargo, ninguno ha señalado elementos del camp en la obra literaria de Silva (Cobb 1962: 641). En sus años mozos, Wilde se traslada a Londres convirtiéndose en toda una celebridad, en parte, por su despampanante personalidad que acaparaba la atención del ojo público (McMahon 2006: 45). La obra literaria de Wilde fue otro factor que lo dio a conocer —principalmente la novela *The Picture of Dorian Grey* y obras de teatro como *The Importance of Being Ernest*. El escándalo que se propagó como dinamita por las acusaciones de sodomía que enfrentó Wilde y por las que tuvo que pagar una condena de dos años en prisión acapararon la atención de los medios de comunicación internación, dándole cierta publicidad (Molloy 1997: 19-20). Por dichos motivos, “Wilde had attracted some attention by 1884 when Silva was in London and gradually became famous as an author and a personality by 1895, surely such a figure must have impressed the young Colombian” (Cobb 1962: 641). Esto queda también demostrado en *De sobremesa* cuando Fernández hace un enlistado de los autores contemporáneos de moda durante la época jactándose

por haber leído “toda la plebeya moderna Swin-Burne y Óscar Wilde, hasta la mística de Cristina Rossetti” (Silva 1990: 398).

Wilde se distinguió además por imponer una tendencia de moda en su forma de vestir, moda que como el mismo estilo literario que reflejó en su obra, ha sido denominado camp (McMahon 2006: 70). Dicha tendencia de moda se propaga por Europa. En París, por ejemplo, pone de moda la utilización del pañuelo al costado del saco; las camisas con brodequines en las mangas; el portar un estuche de plata con cigarrillos; el uso de guantes blancos y el emblemático bastón (McMahon 2006: 67). La tendencia camp (claramente un estilo europeo) es seguida por José Fernández como lo constata el texto al describirnos las prendas que conforman el guardarropa de Fernández:

Al entrar al cuarto de vestirme veo el traje negro frac, los brodequines de charol, la resplandeciente camisa con pliegues, los calcetines de seda, los pañuelos de batista, los guantes blancos y las gardenias para el ojal puestas en vasitos de electroplata, frente al enorme espejo claro enmarcado de bronce. Me sonrío y visto amplio vestido de franela (Silva 1990: 406).

En otra ocasión, *De sobremesa* exhibe la vestimenta de Fernández como afeminada y llamativa, otra de las características por las que se distinguió la moda que instauró Wilde (McMahon 2006: 69); una moda que hacía eco del mismo estilo literario camp que implementó Wilde en su obra. Esta primera fase de la moda que instaura Wilde en Londres recreaba un estilo despampanante, excéntrico e implementando colores llamativos, plumas y prendas femeninas (McMahon 2006: 69). En una de las conversaciones, Rovira saca a relucir la vestimenta de Fernández, a quien le agrada “Vestirse con otro casacón blanco, con un chaleco de seda bordado de colores y con medias y zapatos femeninos para hacer piruetas de maromeros y grotescos dengues” (Silva 1990: 348). Estas descripciones de la *performance* y la vestimenta de Fernández concuerdan con el estilo camp:

To camp is a mode of seduction —one which employs flamboyant mannerisms susceptible of a double interpretation; gestures full of duplicity, with a witty meaning for cognoscenti and another, more impersonal, for outsiders. Equally and by extension, [...] when a person or thing is ‘a camp’, a duplicity is involved. Behind the ‘straight’ public sense in which something can be taken, one has found a private zany experience of the thing (Sontag 1964: 57-58).

En la obra de Silva podemos identificar la influencia de Wilde y la moda camp, no solo porque es evidente que Silva sabía quién era aquel controversial personaje público que era Wilde, sino además porque claramente Silva estaba familiarizado con la obra de Wilde. La vestimenta de Fernández es clave para identificar la conexión entre Silva y Wilde. Como bien lo señala Berry Brummett:

Style is a complex system of actions, objects, and behaviors that is used to form messages that announce who we are, who we want to be, and who we want to be considered akin

to. It is therefore also a system of communication with rhetorical influence on others. And as such, style is a means by which power and advantage is negotiated, distributed, and struggled over in society (Brummett 2011: xxviii).

En su estudio *Camp in Literature*, Garry McMahon define el estilo literario camp como aquel que “prefers transparent artifice (exhibitionism) over discreet guile; prefers flippancy over seriousness (or style over content); and prefers excess (exaggeration) over minimalism” (2006: 14). Jonathan Dollimore observa que la literature camp “reflects a sensibility transcultural, or historically rooted in the (varying) histories of the representation of homosexuality” (Dollimore 1991: 222). La visión que exhibe el camp, como lo reitera el mismo Wilde, es que “Art itself is a form of exaggeration; and selection, which is the very spirit of camp, is nothing more than an intensified mode of over-emphasis” (McMahon 2006: 12). Susan Sontag establecería más tarde que “The way of camp is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization” (1964: 54). Por dicha razón, el “Camp attempts to assimilate everything as its object, and then reduces all objects to one set of terms. The objects, and images can be recuperated as something else expedient of redescribing them in a fun way” (Britton 1978: 140). Las reliquias, obras de arte, símbolos, emblemas, costumbres, modas, tendencias, actitudes, en fin, todo lo relacionado con Europa (inclusive el mismo papel del coleccionista burgués latinoamericano), Silva lo llevará en *De sobremesa* a proporciones extremas. De igual forma, retomará el género de la novela de artista y las premisas del estilo literario del camp para confeccionar *De sobremesa*, y lograr hacer de esta una auténtica parodia camp implementando los excesos.

En *De sobremesa* hay dos niveles narrativos. En el primero, se presenta una voz omnisciente que cumple una función descriptiva y que tiene como espacio textual la lujosa mansión de Fernández llamada “Villa Helena” (Silva 1990: 276), lectura que transcurre en un lapso de ocho horas. Durante estas horas se dan una serie de interrupciones a través de comentarios o preguntas de los presentes hacia Fernández. El segundo nivel narrativo está compuesto por las vivencias de Fernández que toman lugar durante una larga estadía de dos años por Europa. En las entradas del diario, las memorias de Fernández obedecen un orden cronológico.

Phillip Core enfatiza que el humor camp tiene como base cierta pretensión lograda a través de la cursilería y sentimentalidades dramatizadas de manera exagerada; inclusive a través de la implementación de elementos estéticos en función de acentuar y ornamentar el sentimiento que trasmite determinada escena (Core 1984: 84). Ejemplo de ello es cuando Fernández, mientras caminaba por el cementerio, descubre al azar la tumba de Helena gracias a una mariposilla que revolotea:

Al bajar los ojos hacía el suelo alfombrado por las hojas marchitas, cuyo olor melancólico estaba respirando en la tristeza del paisaje tropezó mi mirada con una rama que pendía, toda, de rosal vecino y cuyas tres hojas se agrupaban en la misma disposición que tienen

las del camafeo de Helena. Una mariposilla blanca se detuvo sobre ellas un instante, y levantando el vuelo vino a tocarme la frente (Silva 1990: 348).

La sensibilidad de Fernández es en gran medida una relación con la memoria y con el pasado. Sontag comenta que “the relation of camp taste to the past is extremely sentimental” (Silva 1990: 57).

El emblemático papel del coleccionista en el género de la novela de artista aparece representado a través de Fernández. El mismo Fernández alude a este frenético deseo por coleccionar objetos (la gran mayoría provenientes de Europa) como de la pérdida de la voluntad, una fuerza en la que “grita el monstruo que llevo dentro” (Silva 1990: 349), ya que “para ser feliz necesito todo, el resto no me basta” (Silva 1990: 248). En uno de los pasajes de la obra, Fernández también declara:

Cedo a mis exageraciones, a ese otro yo, el adorador del arte que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguafuertes de los primeros pintores antiguos y modernos, milagrosas medallas, inapreciables bronces, mármoles, porcelanas y tapices, ediciones inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas de papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de Oriente [...] ese otro yo, el sensual que especula con éxito en la bolsa, el gastrónomo de las cenas fastuosas, dueño de una musculatura de atleta, de los cabellos fogosos y violentos (Silva 1990: 348-349).

En *De sobremesa*, Silva tendrá además el cometido de decorar todo: la estructura de la oración, los interiores y la fisionomía de los personajes, particularmente el cuerpo masculino que en ciertas instancias llega a formar parte de la decoración:

Una *mano de hombre* se avanzó sobre el tupido terciopelo de la carpeta que se deslizaba entre los dedos [...] frotó una cerilla y encendió las seis bujías erectas puestas en pesado candelabro de bronce cercano a la lámpara, cuyo grosor de la base proyectaba robusta sombra (Silva 1990: 267).

Así, el decorado en *De sobremesa* está en función de erotizar el cuerpo masculino, y al mismo tiempo “coleccionarlo” también. La descripción en este fragmento de la novela es articulada por la voz masculina del narrador omnisciente. Verbos como “acariciar”, “deslizar” y “frotar” adquieren un significado erótico dentro del contexto en que son implementados. El adjetivo que describe las bujías “erectas” es una clara referencia sexual. El “tupido terciopelo” evoca el bello corporal, atributo que en la cultura occidental simbólicamente representa lo masculino (Beaver 1981: 163). El fragmento presenta además el espacio textual en el que ocurre la lectura del diario. La decoración de la habitación expone un diseño integrado por “el rojo de la pared” iluminada “en una penumbra de sombría” al que se suma “el humo de dos cigarrillos, cuyas puntas ardían” esparcido en “sutiles espirales azulosas” que producen un “aromático olor enervante y dulce” (Silva 1990: 295-296). La atmósfera del espacio es exhibida con cierto tono de sensualidad, desde el tenue iluminado hasta el rojo de la pared.

El énfasis que hace el texto en describir la textura, composición y ornamentación de los objetos focalizados en la narrativa hace de estos auténticas obras de arte como sucede con el diario:

Era un grueso volumen con esquineras y cerradura de oro opaco. Sobre el fondo del azul esmalte, incrustado en el marroquí negro de la pasta, había tres hojas verdes sobre las cuales revoloteaba una mariposilla con las alas forjadas de diminutos diamantes (Silva 1990: 319-320).

A través de la adjetivación exacerbada, Silva logra enmarcar pequeños momentos o *motifs* como si se tratara de la descripción minuciosa de una obra de arte. El estilo detallado con el que el narrador omnisciente describe la compostura de objetos naturales —como es el caso de las alas de la mariposa que revolotea sobre el diario— hace de estos exóticas piezas de arte. La textura aterciopelada hecha por diminutas escamas deja de serlo, para transformarse en “diamantes.” Los objetos en el texto pierden su valor mundano para convertirse en objetos extraordinarios a través de la estética. Es así que la mariposa cumple una función decorativa, figurando como parte de la ornamentación del diario. Para Susan Sontag, “Camp is the spirit of extravagance [...] symbols can be found in the artifice of objects” (Sontag 1964: 59). En este sentido, la pretenciosa pasta del diario chapeado con oro que enmarca las memorias de José Fernández hacen de este un objeto único en su tipo. La pasta del diario es además símbolo de que las vivencias y anécdotas que se encuentran dentro son auténticas y extravagantes, como si se tratara de auténticas obras de arte que tienen como intertexto a Europa.

Del mismo modo, el espacio textual en el que se exhibe el diario va acorde con el decorado del diario:

José Fernández, después de buscar en uno de los rincones oscuros del cuarto, donde sólo se adivinaba entre la penumbra rojiza la blancura de un ramo de lirios y el contorno de un vaso de bronce, y de apagar las luces del candelabro, se sentó cerca de la mesa y, poniendo sobre el terciopelo de la carpeta un libro cerrado [el diario], se quedó mirándolo por unos momentos (Silva 1990: 319).

Como si se tratara de muñecas rusas, el arte en *De Sobremesa* aparece dentro del arte mismo: las memorias de Fernández enmarcadas por la sorprendente pasta del diario, que a su vez se encuentra dentro una atmósfera de melancolía, creada a través del iluminado opaco, los lirios —flores que simbólicamente representan tristeza y pérdida— así como demás objetos (el jarrón y el candelabro) estratégicamente situados.

Los personajes son descritos desde una perspectiva caricaturesca, “arched and artificial”, y resaltan por “their manner ridiculous and their speech constrictive” (McMahon 2006: 9). Suelen, a su vez, acaparar la atención a través de “exhibitionist aesthetic of extremes, drawing attention of its posturing” (McMahon 2006: 11). En el camp, los personajes se jactan “about what they know, and even about that which they ignore using words to cover their flaws

and ignorance” (McMahon 2006: 20). Gravitan además entre estados de depresión y euforia, a pesar de ello, implementan “elegant conventions for representing instant feeling” (Sontag 1964: 57). La narrativa camp se caracteriza por ser extensa: oraciones largas salpicadas por comas y rara vez son interrumpidas por puntos. El acto de lectura obliga al lector(a) a la estructura gramatical de la oración (McMahon 2006: 19). Y por último, “Camp is indeed a language of very soft society and great showing, which nicely enunciates its feminine-masculine” (McMahon 2006: 8-9).

Fernández es un hombre de sentidos exacerbados que se siente atraído y fascinado irresistiblemente por todo: las ciencias, la política, las artes, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor y que vive aislado entre los tesoros del arte y las comodidades fastuosas de su casa. Se aleja de la vida real porque quiere vivir, y la vida real es la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades. Su diario de viaje a Europa es un análisis de esos sentidos exacerbados, que lo hacen oscilar entre las tentaciones de la vida real y su desprecio por ella, enemigo de lo práctico (Silva 1990: 452).

La obsesiva fascinación de Fernández hacia lo estético ha sido planteada por Pera (1997: 119) como el papel del coleccionista, quien exterioriza una crisis de identidad ante la falta de un pasado u origen. Intenta a su vez compensar ese pasado a través de todo lo que sea susceptible de ser coleccionado. Pera establece así un paralelismo entre el arquetipo de coleccionista y el del heredero, y argumenta que “el modo de convertirse en heredero de un pasado consistirá pues en tomar posesión de la cosas a través de una colección, estableciendo la relación más profunda con los objetos, la de la propiedad” (Pera 1997: 119). Realmente hay pocas referencias en *De sobremesa* sobre el origen de Fernández, salvo la vajilla de porcelana heredada por el lado de su padre, los Sotomayor, el retrato de su abuela paterna y un tapiz con el escudo de armas de la familia. Críticos como Maya plantearán: “Ese José Fernández, de la novela, no tiene de americano más que el haber nacido en Bogotá, pero es un europeo decadentista y anormal, lujurioso y ateo, medio filósofo, medio artista, medio político, medio negociante, medio soñador y sentimental, medio” (Maya 1985: 93). De esta manera, *De sobremesa* se autentifica como un texto camp.

Europa también fue importante para el estilo literario camp que llega a tierras americanas desde Inglaterra, siendo un punto de convergencia entre el modernismo y el estilo literario camp. Pero lo es de una manera diferente que el modernismo; el camp retoma lo europeo y hace una parodia del género de la novela de artista y la figura del coleccionista, y por ende, de lo europeo, a través de los excesos. Europa resulta consecuentemente como un punto de contacto entre el modernismo y el camp. Ambos interactúan, y el camp se nutre del modernismo, particularmente del género de la novela de artista, como no fue el caso con el camp que prolifera en Europa. Como veremos en *De sobremesa*, el camp latinoamericano idea un tipo de parodia implementando el exceso de una manera tan peculiar y ambigua a través de un proceso dual al que José Muñoz refiere como (des)identificación. Mientras que *De sobremesa* se identifica como

ejemplar de una novela de artista, representacional de la narrativa modernista latinoamericana, al mismo tiempo el texto se desidentifica de esta al hacer una parodia de este género literario y, por tal, demuestra una mueca humorística a través del humor camp. La mayoría de los objetos coleccionados por Fernández, las obras de arte referidas, los decorados, modas, ideas, tendencias, prácticas, etc., y las mismas peripecias dentro del diario son un claro referente de Europa y lo europeo que es reapropiado y redefino en la obra de Silva.

A pesar de que la crítica ha identificado en *De sobremesa* la presencia de un tono extremadamente serio, el exceso presente en el texto constata el humorismo camp, el cual “sees everything in quotation marks” (Sontag 1964: 54), aplicando así la fórmula camp, la cual reitera que “it is not A, but ‘A’” (Core 1984: 80). En este sentido, a través de *De sobremesa*, Silva nos transmite que no es una novela de artista, sino una “novela de artista”; es decir, una parodia. Consecuentemente, la ambigüedad sexual de Silva, proyectada sobre Fernández, pone en evidencia un tipo de sexualidad *queer*: “Camp is the relationship between themes, activities, individuals, situations and gayness” (Babuscio 1976: 118-9). Así, *De sobremesa* puede ser considerada parte de un legado *queer*, como ejemplo de aquel estilo literario camp que llega a Latinoamérica a finales del siglo XIX, el primer camp latinoamericano.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ACHIN, G. (1997), *The Politics of Latin American Modernism*, Cambridge.
- AMICOLA, J. (2006), *Camp y Posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
- AREVALO, G. (2006), “De sobremesa: el sufrimiento de ser moderno”, *De sobremesa de José Asunción Silva*, Bogotá, Editorial Panamericana, 5-16.
- BABUSCIO, J. (1977), “The Cinema of Camp”, *Gays and Film* 35.
- BRUMMETT, G. (2011), *The Politics of Style and the Style of Politics*, New York, Lexington.
- CLETO, F. (1999), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press.
- COBB, C. W. (1962), “José Asunción Silva and Oscar Wilde”, *Hispania* 4, 658-661.
- CONFORT, K. (2009), “Masculinidad rechazada: El artista recuado y no productivo en Rubén Darío y José Asunción Silva”, *Latin America Review*, 73, 26-46.
- CORE, P. (1984), *Camp: The Lie that Tells the Truth*, London, Deliah.
- CRESPO ROSAS, E. (2004), “José Asunción Silva Y Ricardo Caro Gaviria: lector artista, lector que escribe”, *Espectáculo: Revista de estudios literarios* 27 [Consulta 10 diciembre 2015]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/silva.html>>.
- DOLLIMORE, J. (1991), *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*, Clarendon, Oxford.
- DYER, R. (1977), “It’s So Camp as Keeps Us Going”, *The Body Politic Review*, 10.
- ELMORE, P. (1996), “Bienes Suntuarios: el problema de la obra de arte en De sobremesa de José Asunción Silva”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 43, 201-210.

- FORTUM, C. (1985), "La prosa artística de José Asunción Silva", *José Asunción Silva. Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 458-501.
- FOSTER, W. F. (2003), *Queer issues in contemporary Latin American*, University of Texas Press, 1st Ed.
- GUITIERREZ GIRARDOT, R. (1985), "De sobremesa: el arte en la sociedad burguesa moderna", *José Asunción Silva. Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 445-455.
- ISHERWOOD, C. (1954), *The World in the Evening*, London, Random House.
- LOVELUCK, J. (1985), "De sobremesa, novela desconocida del modernismo", *José Asunción Silva. Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 458-501.
- MAYA, R. (1985), "José Asunción Silva, el poeta y el prosista", *José Asunción Silva. Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 89-106.
- MCMAHON, G. (2006), *Camp in Literature*, McGraw Hill.
- MIRAMON, A. (1937), "José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos", *Revista de las indias*, 7.
- MOLLOY, S. (1997), "Voice Snatching: De sobremesa, Hysteria, and the Impersonation of Marie Bashkirtseff", *Latin America Literary Review*, 50, 11-29.
- MUÑOZ, J. E. (1999), *Desidentifications*, University of Minnesota Press.
- ORJUELA, H. (1985), "J.K. Huysmans, María Bashkirtseff y Silva", *José Asunción Silva. Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 471-484.
- ORTIZ GUERRERO, N. A. (2000), "Concepción del amor y la mujer en De sobremesa", *Espectáculo: revista de estudios literarios*, 14 [Consulta 10 diciembre 2015]. Disponible en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/sobremes.html>>.
- PERA, C. (1997), *Modernistas en París: el mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, New York, Peter Lang SA, Editorial Científica Europea.
- PEREZ, J. (2011), *Rethinking Chicano/a and Latino/a Popular Culture*, University of Texas Press.
- SILVA, J. A. (1990), *De sobremesa*, obra completa, edición crítica de Héctor Orjuela, Madrid, Colección Archivos.
- SMITH, M. (1985), "Arte y burguesía: Silva en el ambiente bogotano", *José Asunción Silva: Vida y creación*, Charry Lara, F. (ed.), Bogotá, Procultura, 57-62.
- SONTAG, S. (1956), "Notes on Camp", *Partisan Review*, 31, 515-530.