

libros con cierta condescendencia, que le permite su posición de especialista en París, Gómez Carrillo termina su crónica con estas palabras:

La obra que le piden ya está hecha; es una obra que se compone de muchas obras y que parece una colección de menudencias á primera vista, pero que, en realidad, es compacta si las hay. No cambie usted, Rubén. (125, la cursiva es mía)

<sup>1</sup> Anibal González, en su estudio del interior modernista, La crónica modernista hispanoamericana (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1983), 32-33, trae a colación el trabajo de Walter Benjamin sobre «Louis-Philippe o el interior», perteneciente a la serie que compone el más ambicioso París, capital del siglo XIX, para relacionar el interior con la figura del coleccionista.

<sup>2</sup> José Asunción Silva, Obras Completas. (Madrid: C.S.I.C., 1990), 724.

<sup>3</sup> «En tanto el objeto coleccionado posee únicamente un valor amateur y ningún valor de uso... y en tanto el coleccionismo puede afirmarse a través de cualquier categoría de objetos (no únicamente objetos artísticos, que ya están de por sí apartados del mundo cotidiano de los objetos de uso porque no «sirven» para nada) y así redimir dicho objeto como cosa, puesto que ya ha dejado de ser un medio para un fin y ha cobrado un valor intrínseco, Benjamin podía entender la pasión del coleccionista como una actitud afín a la del revolucionario». Hannah Arendt, «Introducción. Walter Benjamin: 1892-1940». *Illuminations*. Walter Benjamin. (New York: Schocken Books, 1969). 42. He traducido las citas del texto de Arendt, del que no conozco una versión en castellano.

El paralelismo entre la actividad del escritor modernista hispanoamericano, que recoge motivos de la cultura europea, con el coleccionista de las nuevas burguesías que colecciona para asegurar su estatus social es algo que ya algunos críticos del modernismo, como Aníbal González Pérez, han señalado<sup>1</sup>.

En la biografía de Silva también encontramos una estrecha relación con la «mercancía» importada que lo expone pronto al fetichismo de los objetos que provienen de la gran ciudad de París. En la edición de la *Obra completa* de Silva por Héctor Orjuela se reproduce en un apéndice gráfico el anuncio de la Casa Comercial de Ricardo Silva e Hijo que aparecía en las guías de Bogotá de finales de la década de los noventa<sup>2</sup>. Bajo la ilustración de un mozo de cuerda cargando un baúl se puede leer en grandes letras de molde, «Surtido de Mercancías Francesas, renovado mensualmente». Igualmente encontramos en su correspondencia la referencia continua a su trabajo como importador de mercancías.

Silva concibe París como un catálogo que le permite «coleccionar» objetos, ya sean intelectuales o físicos. Al entrar en la colección, lo coleccionado pierde el valor de mercancía, su valor utilitario, para pasar a tener un valor sentimental que lo une al coleccionista. Hannah Arendt, en su introducción a *Illuminations* de Walter Benjamin analiza el papel del coleccionista en la obra del pensador alemán y nos proporciona las pistas para entender al protagonista de *De sobremesa* en relación con esta figura. Según Arendt, Benjamin podía entender la pasión del coleccionista como una actitud afín a la del revolucionario debido al hecho de que la colección puede reunir cualquier categoría de objetos (no únicamente objetos artísticos, los cuales están ya de hecho apartados de cualquier utilidad) y de ese modo redimir tal objeto al no valorarlo como un medio para un fin sino por su valor intrínseco<sup>3</sup>.

La actitud de revolucionario atribuida metafóricamente al coleccionista tiene que ver con su aproximación al pasado y a la tradición, por su intento de romper la cadena que transmite dicha tradición a través de la autoridad, como algo sólido y compacto, mediante la selección y el establecimiento de un nuevo orden. Este es el punto que nos interesa con respecto a Silva y que Hannah Arendt concreta en su comentario del ensayo de Benjamin titulado «Desembalando mi biblioteca»:

Así como el heredero tiene el lujoso privilegio de rodearse de los tesoros del pasado, del mismo modo la actitud del coleccionista... es, en el más completo sentido del término, la postura del heredero que, al tomar posesión de las cosas —y la propiedad es la relación más profunda que uno puede establecer con los objetos— se establece él mismo en el pasado, para conseguir así, sin ser perturbado por el presente, «revivir el pasado». (43)

En esta cita se halla la clave para entender la posición del personaje de *De sobremesa* como coleccionista y la razón por la que detrás tal actitud se encuentra la búsqueda de identidad del escritor hispanoamericano, que comienza con el establecimiento de un pasado, mediante el asentamiento de un origen. Ya en el relato liminar de la novela se trata de establecer un linaje que enlace al protagonista, Fernández, con una genealogía europea. Silva está tratando de establecer un paralelo con Des Esseintes, el protagonista de *A contrapelo*, de Huysmans. Des Esseintes es un «heredero» que procede de un linaje cuyos miembros aparecen en la primera página de la novela a través de esos retratos que son como «un punto de contacto entre el pasado y el presente» (*A contrapelo* 118). Fernández, sin embargo, a pesar de su intento de mostrar escudos heráldicos, sabe muy bien que su descendencia criolla ha roto esa sutura entre el presente y el pasado, y la prueba es que el único retrato que aparece en el interior de su casa es «la cabeza de un burgomaestre flamenco, copiada de Rembrandt» (229). Es importante notar el hecho de que no se trate de un antepasado y de que ni siquiera sea una obra original sino una copia, vago reflejo de un clásico de la pintura europea. El modo de convertirse en heredero de un pasado consistirá pues en «tomar posesión de las cosas» a través de una colección, estableciendo la relación más profunda con los objetos, la de la propiedad. Esta relación con los objetos de la colección queda suficientemente explícita a lo largo de la novela cuando el protagonista confiesa continuamente su pasión acumuladora, y se autodefine, por ejemplo, como

el adorador del arte y de la ciencia que ha juntado ya ochenta lienzos y cuatrocientos cartones y aguas-fuertes de los primeros autores antiguos y modernos, milagrosas medallas, inapreciables bronces, mármoles, porcelanas y tapices, ediciones inverosímiles de sus autores predilectos, tiradas en papeles especiales y empastadas en maravillosos cueros de oriente (250).

Un pasaje, sin embargo, resulta suficiente para demostrar el énfasis que el texto pone en esta pasión del coleccionista. Escribiendo en su diario acerca de las afinidades que le unen a María Bashkirtseff, dice el narrador dirigiéndose a ésta:

si se te compara con el fanático tuyo que a los veintiséis años, al escribir estas líneas, siente dentro de sí, bullir y hervir millares de contradictorios impulsos encaminados a un solo fin, el mismo tuyo: poseerlo TODO... (248)

Sintiéndose huérfano de una tradición propia, «original» que sustente su identidad, José Fernández abandona su tierra americana y llega a París en busca de esa «colección» donde se sienta dueño de su pasado.

Ambiciones que haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra... y venir a convertirme en rastaquoere ridículo... *el richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade* [que] compró tal cuadrado de Raffaelli... (249)

Siguiendo las reflexiones de Arendt, la actitud del protagonista de *De sobremesa* se puede considerar como «revolucionaria» y su pasión por el coleccionismo como una protesta contra la tradición heredada.

La tradición pone el pasado en orden, no sólo cronológicamente sino ante todo sistemáticamente, al separar lo positivo de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético y lo relevante de lo irrelevante. Por el contrario, la pasión del coleccionista no sólo es asistemática, sino que bordea lo caótico, no tanto por ser una pasión sino por estar en relación con un objeto que no es clasificable, cuyo valor descansa en su «carácter genuino», en su unicidad, algo que desafía cualquier clasificación basada en un orden. (Arendt 44)

La colección de Fernández no consiste únicamente en *bibelots* y tapicerías. Como expresa muy claramente el personaje su pasión consiste primordialmente en «almacenar sensaciones e ideas» (250). También coleccionará mujeres europeas de todos los países posibles, músicos famosos, pensadores, idiomas... Y al formar parte de su colección, al poseerlos de manera asistemática, el protagonista trata de romper esa tradición que le ahoga, que reconoce como ajena, para poder así convertirse en propietario de su pasado. En este sentido la colección de Fernández es un reflejo, un eco de la labor de coleccionismo que realiza el propio autor en el texto, apropiándose de discursos pertenecientes a la modernidad europea. En un reciente y original artículo titulado «Reading Sarmiento: Once More with Passion», Carlos J. Alonso expone la teoría de que la modernidad hispanoamericana fue fundamentalmente un fenómeno retórico:

Al afirmar que la experiencia hispanoamericana de la modernidad fue fundamentalmente retórica me refiero a algo más que a su cualidad como fenómeno o efecto de un discurso: es decir, un caso discursivo que no se vio acompañado por los adornos materiales de la modernidad. Se puede afirmar que la modernidad en Hispanoamérica se manifestó superficialmente como una apropiación casi indiscriminada de discursos que eran considerados «modernos», con la intención, hasta cierto punto ingenua, de alcanzar la modernidad misma por el mero hecho de utilizarlos. (42. Traducción mía).

Siguiendo tal reflexión, *De sobremesa* se nos aparece como un modelo claro de tal apropiación de discursos considerados «modernos» por Silva en