

su afán por hacer suya la «modernidad» europea. Y uno de los primeros discursos de que se sirve el autor colombiano es el «discurso de París», apropiación que se da, por otra parte, en la práctica totalidad de los modernistas⁴. A ese se unen, entre otros, el discurso decadentista de la enfermedad, el discurso del progreso del positivismo y el discurso del museo y la colección.

Lo caótico de la colección y la conexión entre el valor de lo coleccionado y su origen aparecen también de manera explícita en el texto.

Al comenzar los tapiceros a desarmar la casa me he quedado sorprendido del número de objetos de arte y de lujo que insensiblemente he comprado en estos seis meses y los he remirado uno por uno, con cariño, porque en lo futuro me recordarán una época de mi vida más noble que los últimos años. (299)

Otro aspecto del coleccionista que comenta Arendt a propósito de la obra de Benjamin, y que aparece claramente reflejado en *De sobremesa*, es el de la relación entre el coleccionista y el interior. El coleccionista no sólo se retrae del público en la privacidad de sus cuatro paredes, sino que se lleva consigo toda clase de tesoros que algún día fueron propiedad pública para decorarlas (Arendt 43).

Cuando comienza la novela, antes de la lectura del diario, encontramos al protagonista encerrado en un interior donde la colección adquirida en Europa (notemos cómo se menciona específicamente «la colección») llena las páginas, haciendo que el lector tenga que abrirse paso en su lectura ante la maraña de objetos que salen al paso:

No son tanto las tapicerías que se destiñen en el vestíbulo, no los salones suntuosos, no los bronce, los mármoles y los cuadros de la galería, ni el gabinete del extremo oriente con sus sederías chillonas y sus chirimbolos extravagantes, ni las colecciones de armas y de porcelanas, ni mucho menos tu biblioteca ni las aguafuertes y dibujos que te encierras a ver por semanas enteras. (234)

La última decisión, la última acción que lleva a cabo José Fernández antes de que lo encontremos en América, en su interior, rodeado de su colección, consiste en vaciar el interior de su casa en París y embalar su colección para cruzar el Atlántico con ella, con esa «portátil Europa» en la feliz y anticipadora expresión de Gracián citada en el epígrafe. En su pretensión de encontrar su identidad despedazando la tradición europea de su tiempo en pequeñas piezas coleccionables, en su intento de convertirse en heredero de su propia colección, el personaje debe destruir el contexto que da sentido a los objetos, en este caso su relación directa con París. Como afirma Arendt en su análisis de las ideas de Benjamin,

La verdadera, y en gran parte incomprendida, pasión del coleccionista siempre es anárquica, destructiva. Pues su dialéctica es la siguiente: combinar con la lealtad a

⁴ *Acerca de la formación y difusión del mito de París en Hispanoamérica véase mi tesis doctoral Mito y realidad de París en la prosa modernista hispanoamericana, (Tesis, University of Texas at Austin, 1992) en donde intento definir los contornos del estatus mítico de la capital francesa en las letras hispanoamericanas de finales de siglo. En mi trabajo se muestra de qué manera el mito de París evoluciona en la prosa hispanoamericana del siglo XIX y principios del XX y cómo las exploraciones literarias de París como paradigma de la cultura francesa y europea por parte de los autores hispanoamericanos les permitió —por comparación y contraste— llegar a una definición de su propia identidad cultural. Al comienzo, la atracción que ejerce París en los escritores hispanoamericanos reside en su modernidad, en su simbiosis entre progreso y arte. Pero a finales del siglo XIX París ha pasado a convertirse también en un símbolo de la corrupción, la frivolidad y la decadencia moral que afecta a los hispanoamericanos que se acercan a la ciudad de la luz. Es entonces cuando parte de los escritores modernistas hispanoamericanos comienzan a volver la mirada hacia la naturaleza y las gentes de su tierra y retoman el discurso de la «naturaleza» como uno de los mitos fundadores de su cultura. Acerca de los mitos fundadores de la literatura hispanoamericana*

un objeto, con elementos específicos, con cosas amparadas a su cuidado, una obstinada protesta subversiva contra lo típico, contra lo clasificable (Benjamin, «Lob der Puppe», *Literarische Welt*, 10 de enero, 1930). El coleccionista destruye el contexto en el que su objeto fue anteriormente parte de una entidad mayor y, como únicamente aceptará aquello que sea auténticamente genuino, debe depurar el objeto elegido de todo aquello que tenga de típico. (45)

Darío consideraba el libro y el interior como una misma cosa. En ambos se colecciona, se elige de ese depósito o catálogo de la cultura europea, y se dispone de manera que se de «a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto» (Darío, *A. de Gilbert* 352). De igual manera, puede considerarse *De sobremesa* como el recinto final de la colección de Silva, como un texto en cuya propia estructura se aprecia la voluntad de destruir el contexto y cuya ausencia de un marco que englobe todas sus experiencias puede verse del mismo modo. La aparición de la novela en 1925, casi treinta años después de escrita, resulta irónicamente una salida final y póstuma de contexto. En *De sobremesa* se ejemplifica de manera alegórica el dilema que perseguía a los hombres de letras hispanoamericanos de su tiempo: la situación cultural de unos países que los obligaban a convertirse en coleccionistas del catálogo que les ofrecía la cultura europea. En mi opinión, la novela refleja tal situación como un callejón sin salida en la derrota final del personaje que no ha encontrado en su periplo europeo, ni en esa «decoración» (*sic*) en que se mueve en su interior parisino, esa identidad que tan afanosamente se ha dedicado a buscar.

Ahora acabo de pasearme por el hotel, que está vacío, con las paredes y los pisos desnudos. Mis pasos repercuten en los salones desiertos y como agrandados por falta de muebles... Muebles y objetos de arte, caballos y coches, todo el fastuoso tren que fue como la decoración en que me moví en estos años de vida en el viejo continente, me esperan ya en el vapor que al romper el día comenzará a cruzar las olas verdosas del enorme Atlántico para ir a fondear en la rada donde se alza, con el eléctrico fanal en la mano, la estatua de la Libertad, modelada por Bartholdi... (348)

Si la ciencia decimonónica se apoyaba en la metáfora del museo donde, en palabras de Théophile Gautier, «se pueden leer, como en un libro abierto, los orígenes»⁵, ahora, a finales de siglo, la literatura recurre a la metáfora del interior, donde las cosas despliegan un valor que les es propio o que, por lo menos, depende de la voluntad del coleccionista (González, *La crónica modernista* 33). Pero en *De sobremesa* la imagen que se nos ocurre como alegoría de tal cambio es la de un José Fernández que, no encontrando tal origen en el museo, se dedica a saquearlo para crear su propia colección.

Ricardo Cano Gaviria, en su artículo titulado «El periplo europeo de J. A. Silva», habla de la diferencia entre el conocimiento de París de un escritor de provincias como Maurice Barrès y el de Silva:

véase el libro de Roberto González Echevarría, *Myth and Archive: a theory of Latin American narrative*, (Cambridge: Cambridge U P, 1990). Con respecto a la fundación de la llamada «novela de la tierra» véase el fundamental estudio de Carlos J. Alonso *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony* (Cambridge: Cambridge U P, 1990).

⁵ En su obra *Le Musée Ancien*. Citado en Lee Fontanella, *La imprenta y las letras en la España romántica* (Berná: Peter Lang Publishers, 1982). (436). Traducción mía.

El abordaje de París en cada uno de los dos provincianos ha sido diferente: Barrès, tres años mayor que José Asunción, sabía que tendría tiempo de conquistar la ciudad, mientras que el colombiano sabe por anticipado que sólo tendrá tiempo de saquearla. (457)

Tal es el verbo adecuado para expresar la relación del colombiano con la ciudad de París: saqueo. Sabemos que Silva no se separaba de una libretita en la que anotaba continuamente todo tipo de informaciones, desde libros, lecturas y encuentros hasta fórmulas terapéuticas⁶.

El fin de la imagen de París como museo puede relacionarse con el comienzo de la imagen de París como enfermedad, como centro de la entropía. Como afirma Eugenio Donato:

Lo que la termodinámica hace imposible es una Historia concebida como arqueología. A largo plazo, las metáforas de la termodinámica sustraerán, tanto a la geología de Cuvier como a los museos de artefactos naturales o humanos, de cualquier privilegio epistemológico, reduciéndolos a una curiosa colección de objetos disparatados... (236. Traducción mía)

La metáfora de ese museo de la historia que se disipa y se disgrega, es la colección. Si en el museo se mostraba la historia como un espectáculo eternamente presente con orígenes transparentes y un fin antropocéntrico, en la historia que introduce la termodinámica, los orígenes se borran para siempre, las diferencias desaparecen, y el fin predecible es el de un universo gobernado por las leyes de la causalidad y las estadísticas (Donato 237-8). La entropía conduce a la noción de decadencia, descomposición y podredumbre inscrita en las páginas del diario de Fernández que narran sus últimos días en París.

En ese París como museo saqueado que se disgrega en una colección, el protagonista de la novela de Silva decide convertirse en heredero de su propia tradición, en poseedor de su «portátil Europa» que, una vez completada, embala y traslada a su país. La conclusión, evidente al comienzo de la novela, es un callejón sin salida, una «decoración» —en palabras del propio Silva— sin contacto con la realidad de su entorno «natural» americano, que no puede durar mucho. Como afirma Walter Benjamin en «Desembalando mi biblioteca», «privada de su coleccionista, la colección pierde su sentido... Sólo al extinguirse, el coleccionista es comprendido» (32). Poco después de reescribir *De sobremesa* Silva se suicidó. Tal vez era muy consciente de que, solamente tras su desaparición, su colección podría comenzar a ser entendida.

⁶ En su artículo «El periplo europeo de José Asunción Silva, (Marco histórico y proyección cultural y literaria)», José Asunción Silva, *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Colección Archivos (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990). 443-470, Cano Gaviria apunta sagazmente la relación entre Silva y la figura del reportero: «En vez de secundar a sus amigos en las correrías y pasatiempos a las que suelen entregarse los rastaquouères en París, José Asunción orienta su curiosidad por otro camino. De entrada, como un improvisado reportero —ademán subrayado por la secreta libretita antes mencionada—, lo quiere saber todo acerca de los que se le ponen a tiro» (449).

Bibliografía

- ALONSO, CARLOS J. «Reading Sarmiento: Once More, with Passion». *Hispanic Review* 62. Winter (1994): 35-52.
- ARENDT, HANNAH. «Introduction. Walter Benjamin: 1892-1940». *Illuminations*. Walter Benjamin. New York: Schocken Books, 1969. 1-51.
- BENJAMIN, WALTER. «Desembalando mi biblioteca». Trad. J. F. Quimera, nº 58. 28-32
- CANO GAVIRIA, RICARDO. «El periplo europeo de José Asunción Silva. (Marco histórico y proyección cultural y literaria)». *José Asunción Silva, Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Colección Archivos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990. 443-470.
- DARÍO, RUBÉN. «'A. de Gilbert' (Pedro Balmaceda Toro)». *Rubén Darío: obras de juventud*. Ed. Armando Donoso. Santiago de Chile: Nascimento, 1989. 351-55.
- DARÍO, RUBÉN. «Augusto de Armas». *Los raros, Obras completas*. Ed. Alberto Ghirardo y Andrés Gómez. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950-1954. III: 388-392.
- DARÍO, RUBÉN. «Una casa museo». *Don José Lázaro (1862-1947) visto por Rubén Darío y Miguel de Unamuno*. Valencia: Editorial Castalia, 1951.
- DONATO, EUGENIO. «The Museum's Furnace: Notes towards a Contextual Reading of *Bouvard and Pécuchet*». *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué V. Harari. New York: Cornell University Press, 1979. 213-238.
- FONTANELLA, LEE. «Parnassian Precept and a New Way of Seeing Casal's Museo ideal». *Comparative Literature Studies* 7.4 (December 1970): 450-479.
- GÓMEZ CARRILLO, ENRIQUE. *Sensaciones de París y de Madrid*. París: Garnier, 1900.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas S.A, 1983.
- GONZÁLEZ, ANÍBAL. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- GRACIÁN, BALTASAR. *El Criticón*. Ed. Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 1980.
- HUYSMANS, JORIS KARL. *A contrapelo*. Ed. Juan Herrero. Madrid: Cátedra, 1984.
- JITRIK, NOÉ. *Contradicciones del Modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: El Colegio de México, 1978.
- PERA, CRISTÓBAL. *Mito y realidad de París en la prosa modernista hispanoamericana*. Tesis doctoral. Texas: University of Texas at Austin, 1992.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. «Correspondencia». *José Asunción Silva: Poesía y prosa*. Eds. Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1979. 350-400.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN. *Obra completa*. Colección Archivos. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.