

José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París

Sirve, pues, la isla de Santa Elena (en la escala de un mundo al otro) de descanso a la *portátil Europa*, y ha sido siempre venta franca, mantenida de la divina pródiga clemencia en medio de inmensos golfos, a las católicas flotas del Oriente.

Baltasar Gracián, *El Criticón*. (La cursiva es mía. C.P.).

La imagen de la ciudad de París, como mito originado y transmitido a través de un «discurso textual» procedente de Europa, juega un papel crucial en el proceso de constitución de la identidad cultural hispanoamericana. El mito de París nace a mitad del siglo XIX en Hispanoamérica como un modelo cultural y social en esa búsqueda de identidad propia, y evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la Cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y extraño. La decepción de muchos escritores tras confrontar el París ideal, la «patria de todos los artistas», con el París real, y la aparición de una imagen negativa de la ciudad, que empieza a verse como un símbolo de la artificialidad, responsable de la ruptura de los lazos del hispanoamericano con su tierra, servirá, en mi opinión, de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, o renacer, el de la «naturaleza» y lo «natural» como características propias del subcontinente americano. Este debate proporcionará uno de los cauces ideológicos a la tendencia cultural y literaria que vendrá a substituir al modernismo, la llamada «novela de la tierra» o mundonovismo. En la imagen de París se concentran todos los anhelos de unas nuevas burguesías hispanoamericanas que, a mitad del siglo XIX, enriquecidas por el comercio, buscan un modelo de ciudad y de comunidad que las aparte definitivamente de la

sociedad colonial que ha dejado atrás la independencia. La destrucción de los centros urbanos coloniales de algunas ciudades y su remodelación a imagen de París es el primer paso. El segundo implica la importación de toda clase de objetos, modas y costumbres de París, que aporten a estas nuevas burguesías, deseosas de acceder a los bienes que disfrutaban las burguesías europeas, los símbolos de su nueva condición social. Es por ello que el discurso de París no se disemina en Hispanoamérica únicamente a través de textos, sino, y de manera más efectiva, a través de imágenes relacionadas con el lenguaje del comercio y la importación; «las novedades», «la biblioteca», «la colección», «el museo» y «el interior» serán, entre otras, las metáforas que rodearán la imagen de París en los textos de unos escritores, los modernistas, que perciben claramente las preferencias de las nuevas burguesías —de las que forman o quieren formar parte, a pesar de rechazarlas formalmente— por los productos venidos de París. Sus obras se presentarán dentro del círculo mercantil que atrae a estas nuevas clases enriquecidas: el del artículo importado de Europa y, más específicamente, de París. En este trabajo examinaré la imagen del escritor hispanoamericano como coleccionista en el gran «catálogo» que le ofrece la cultura europea a través de París.

Críticos como Noé Jitrik han equiparado la actitud de los modernistas en relación con su obra con la de los productores industriales y su marca de fábrica. Siendo el modernismo consecuencia del capitalismo y de la industrialización ausente en Hispanoamérica, aduce Jitrik, el concepto de «fabricación» es asumido por los modernistas, quienes se exhiben como modelos que pudieran ser seguidos por toda la estructura social. Según Jitrik, Darío concibe su actividad poética como «máquina» de hacer poemas (*Contradicciones del Modernismo*, 9).

En mi opinión no son la máquina ni el productor las metáforas que ejemplifican la relación de los modernistas con la sociedad que les rodea, precisamente por la ausencia de una revolución industrial en Hispanoamérica. En este caso la riqueza de las nuevas burguesías proviene del comercio, no de la industria como ocurre en Europa. Partiendo de esta premisa, si queremos equiparar al escritor modernista con los miembros de la sociedad que le rodea me parece que sería más acertado compararlo con el «coleccionista» burgués que se ha enriquecido mediante el comercio de mercancías con Europa y cuya máxima aspiración es crearse un estilo de vida cosmopolita, que es para ellos sinónimo de europeo y, más concretamente, parisino. Su obra no será, pues equiparable a la máquina sino al «álbum», la «colección» o la «tienda de novedades» en donde se exhiben los últimos artículos traídos de París, o del Oriente coleccionado en París. El interés y la importancia que Darío concedía a la figura del

coleccionista se transparenta en el texto que escribe en 1899, sobre el más importante coleccionista español de la época, José Lázaro. En dicho texto, titulado «Una casa museo», tras enumerar el alcance de lo reunido por el coleccionista bajo un mismo techo —«ha llenado su casa de preciosidades antiguas, de armas, libros, joyas, encajes, cuadros, bronce, autógrafos; ha viajado por toda Europa...; es el amigo de todo sabio, de todo escritor...» (12)— afirma que «su camisa está muy cerca de ser la camisa del hombre feliz» (12).

En su obra *A. de Gilbert*, de 1889, Darío escribe acerca del «interior» en donde se refugiaba el joven poeta chileno Pedro Balmaceda:

¡Un pequeño y bonito cuarto de joven y de artista, por mi fe!; pero que no satisfacía a su dueño.

El era apasionado por los *bibelots* curiosos y finos, por las buenas y verdaderas japonerías, por los bronce, las miniaturas, los platos y medallones, todas esas cosas que dan a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto... Fija tengo en la mente una reproducción de un asunto que inmortalizó Doré... En todas partes libros, muchos libros, muchos libros, libros clásicos y las últimas novedades de la producción universal, en especial la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*...

Un fragmento al final del libro *A. de Gilbert* nos muestra de manera patente la identificación entre la obra y la colección. Escribe Darío:

Ya impreso este libro, he recibido el que contiene la «obra» de A. de Gilbert: *Estudios y ensayos literarios*... El libro es como una caja de cristal llena de pequeños *bibelots* de bronce, de joyas de oro, de alabastos, de camafeos, copas florentinas, medallas, esmaltes; y en el mármol se ve la huella del cincel de acero.

El cotejo del pasaje en el que Darío describía el «interior de artista» de Pedro Balmaceda, su colección de objetos franceses, con el pasaje anterior en que describe su «obra» póstuma nos deja con una respuesta obvia: el libro y el interior son una misma cosa. En ambos se colecciona, se elige del enorme catálogo de la cultura europea, y se dispone de manera que, en palabras de Darío, se den «a conocer en un recinto cuyo es el poseedor y cuál su gusto».

Más adelante Darío insistirá en la metáfora cuando en *Los raros* se refiere así a la obra de Augusto de Armas: «Su libro es labrado cofrecito bizantino, lleno de joyas» («Augusto de Armas» 389). Pero el propio poeta nicaragüense no se escapará de tal comparación con el coleccionista. Años más tarde Gómez Carrillo, en una crónica que forma parte de *Sensaciones de París y de Madrid* en donde reseña la reciente aparición conjunta de *Los raros* y *Prosas profanas*, se dirige a Darío pidiéndole que le permita «hablar de ellos desde el punto de vista del *parisienismo*» (121). Tras comentar los

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)

¹ 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.

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

³ «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 señalado¹.

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 noventa². 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 intrínseco³.

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

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 bronces, 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.