





## **DE SOBREMESA**

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad:  
Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica:  
Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta  
calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad:  
Decreto número 759 del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia.  
Acreditación institucional de alta calidad, 8 años:  
Resolución 2158 del 13 de febrero del 2018, Mineducación.

Universidad Nacional de Colombia | Vigilada Mineducación. Creación de la Universidad  
Nacional de Colombia: Ley 66 de 1867. Acreditación institucional de alta calidad:  
Resolución 2513 del 9 de abril del 2010, Mineducación. Régimen orgánico de la  
Universidad Nacional de Colombia: Decreto 1210 de 1993.

· R E L E C T U R A S ·

**DE SOBREMESA**

JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Prólogo de Camilo Hoyos Gómez

Universidad de los Andes  
Universidad EAFIT  
Universidad Nacional de Colombia

Silva, José Asunción, 1865-1896

De sobremesa / José Asunción Silva; prólogo de Camilo Hoyos Gómez. - Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes: Universidad Nacional de Colombia; Medellín: Universidad EAFIT, 2018.

264 páginas; 14 x 21 cm. - (Relecturas)

ISBN 978-958-774-537-5

1. Novela colombiana - Siglo XIX I. Hoyos Gómez, Camilo, 1979- II. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Humanidades y Literatura III. Universidad EAFIT IV. Universidad Nacional de Colombia V. Tit.

CDD 863.2

SBUA

Primera edición: Editorial Cromos, 1925

Esta edición: octubre del 2018

© José Asunción Silva (1865-1896)

© Camilo Hoyos, por el prólogo

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,  
Departamento de Humanidades y Literatura

© Universidad EAFIT

Carrera 49 n.º 7 Sur-50

Medellín, Colombia

© Universidad Nacional de Colombia

Vicerrectoría de Investigación,

Editorial Universidad Nacional de Colombia

Avenida El Dorado n.º 44A-40

Hemeroteca Nacional Universitaria, primer piso, ala oriental

Bogotá, D. C., Colombia

[direditorial@unal.edu.co](mailto:direditorial@unal.edu.co)

[www.editorial.unal.edu.co](http://www.editorial.unal.edu.co)

Ediciones Uniandes

Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

<http://ebooks.uniandes.edu.co>

[infeduni@uniandes.edu.co](mailto:infeduni@uniandes.edu.co)

ISBN: 978-958-774-537-5

ISBN ebook: 978-958-774-660-0

Corrección de pruebas: Daniela Echeverry

Diagramación interior: Samanta Sabogal

Diseño de cubierta y de páginas interiores: Neftalí Vanegas

Impresión

Panamericana Formas e Impresos S. A.

Calle 65 n.º 95-28

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 4302110

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

## **CONTENIDO**

- IX.** EL *RASTAQUOUÈRE* QUE NO PUDO SER  
Camilo Hoyos Gómez
- XXXI.** BIBLIOGRAFÍA
- XLI.** CRONOLOGÍA 1865-1894
  - 1.** DE SOBREMESA





## El *rastaquouère* que no pudo ser

Camilo Hoyos Gómez  
Universidad de los Andes

|

*De sobremesa* es la única novela del poeta colombiano José Asunción Silva. Se trata de una de las pocas muestras que nos quedan de la prosa del modernista, con el agravante de que fue escrita de manera precipitada meses o semanas antes de su suicidio en la madrugada del 24 de mayo de 1896, día en el que se encontró el manuscrito de la novela en el cuarto del poeta entre sus papeles. La primera versión la había escrito un año atrás, durante su primer año como secretario de la Legación Colombiana en Caracas. En el viaje hacia Bogotá a finales de enero de 1895, el buque en el que viajaba entre Caracas y Cartagena, el *Amérique*, encalló cerca de las costas colombianas. Junto con *Cuentos negros* y *El libro de versos*, Silva perdió lo que consideró por entonces lo mejor de su obra. Para sus treinta años Silva había perdido a cuatro hermanos, a su padre y a su tío Antonio María Silva Fortoul antes de llegar a París en octubre de 1884; múltiples negocios; y ni hablar de dineros: llevaba alrededor de cinco años sobrellevando como un yugo la quiebra económica familiar. La historia de la novela, como fue toda su historia personal, estuvo desde sus inicios imbuida de fatalidad, muerte y, por lo tanto, misterio.

[ X ] La escena mortuoria de José Asunción Silva forma ya parte de la mitología literaria colombiana y en ella desempeña un papel fundamental el manuscrito de *De sobremesa*. A pesar de que no coincida con exactitud, es imposible no pensar en el cuadro *The Death of Chatterton* del pintor prerrafaelista Henry Wallis, en el que se ve el cuerpo del poeta Chatterton expalado a lo largo de la cama, luego de haber consumido el arsénico que le quitaría la vida. En la habitación de Silva se encontró además *El triunfo de la muerte* del poeta italiano Gabrielle D'Annunzio, *Trois stations de psychothérapie* de Maurice Barrès y un ejemplar de la revista trilingüe inglesa *Cosmopolis*. Se habla del cuarto como un pequeño panteón decadentista acompañado del cuerpo inerte de un poeta.

El 23 de mayo, el día antes del suicidio, Silva invitó a su casa a su amigo Hernando Villa porque quería leerle fragmentos de *De sobremesa*. Cuando Villa llegó, ya Silva tenía dibujado por su amigo el doctor Juan Evangelista el lugar exacto donde se encontraba el corazón, dibujo que le ayudaría a dispararse con un revólver en la madrugada. Villa fue el primero en llegar de todos los amigos que lo verían por última vez hasta entrada la medianoche. Hay una extraña coincidencia entre esta última noche en que lee con Villa la novela y luego le recita a sus amigos «Los maderos de San Juan», «Juan de Covadonga» y la primera parte de *De sobremesa*, en la que José Fernández lee a cuatro amigos en su lujoso estudio el diario que escribió durante un viaje a Europa que realizó unos años atrás. Se trata de la misma coincidencia que terminó de cebar a los comentaristas que hasta 1925, fecha de la publicación de la novela por la Editorial Cromos, leyeron los pocos fragmentos que se habían publicado en muchos diarios y periódicos nacionales en clave biográfica, para entender la supuestamente contrariada psicología de José Asunción Silva, como su manual psicológico. El poeta colombiano Jorge Zalamea, en un corto artículo aparecido en el *El Tiempo* de Bogotá el 5 de junio de 1926, lo reconoció así:

[...] la crítica busca en ella la explicación de la vida del poeta; el público cree encontrar campo ancho para su curiosidad excitada por cien leyendas absurdas que han hecho de Silva una especie de héroe d'annunziano; los amigos [...] la buscan con la esperanza de hallar en sus páginas un reflejo de los días vividos en la época dorada del dandy. (439)

[ XI ]

Fueron muchísimos los años en los que *De sobremesa* fue leída únicamente en clave biográfica a partir de los distintos fragmentos que fueron apareciendo. Pensar en ésta es pensar en una novela a la que le fue necesario deshacerse de su autor para poder ser contemplada con su autonomía novelesca. En esta fusión entre el personaje literario que escribe el diario, José Fernández y Andrade, y el autor suicida, ocurrió algo que, hasta ahora que tenemos a nuestra disposición la correspondencia completa de Silva, podemos comprender: siempre que se nos habló de Silva, en realidad se nos estaba hablando de Fernández; extraña situación en que la crítica que pretende iluminar al autor en realidad se dedica a analizar al personaje característico de la época. La novela cumplió con el sueño decadentista de su personaje, al lograr que el artificio modernista de la ficción lograra abrirse campo en los manuales biográficos: documentar a Silva como un producto íntegramente de la estética decadentista.

¿Pero cuáles fueron esos fragmentos que hicieron que *De sobremesa* se convirtiera en el *manual del perfecto decadentista* que supuestamente fue Silva? El *Repertorio Colombiano* publicó la primera entrada del diario en marzo de 1898, pero sin referencia alguna a que se trataba de un diario porque seguramente los editores lo desconocían. Esta primera entrada es en el diario la bienvenida al mundo decadentista europeo, al comparar sobre la misma hoja a dos personajes tan antitéticos como representativos de las preocupaciones de los últimos veinte años del siglo XIX. Por un lado,

[ XII ] tenemos las referencias al diario de la poetisa, musa y objeto de adoración para toda una generación Marie Bashkirtseff, muerta de tisis en París en octubre de 1884 (el mismo mes en que el joven Silva de diecinueve años conoció la capital francesa por primera y única vez). Por el otro, se encuentran las reflexiones y las críticas al estudio *Dégénérescence* (1892) del belga Max Nordau, «esquimal miope», en el cual se dedica a acusar a los máximos representantes del arte de su época de *decadentes* y enfermos mentales. Este estudio, por demás, pone en evidencia el conflicto de la época que trazaba una delgada línea entre el carácter artístico y la locura. La condición artística es lo que Stefan Zweig define como *lo demoníaco* en su estudio sobre Hölderlin, Kleist y Nietzsche, *La lucha contra el demonio*:

[...] esa inquietud innata, y esencial a todo hombre, que lo separa de sí mismo y lo arrastra hacia lo infinito, hacia lo elemental. Es como si la Naturaleza hubiese dejado una pequeña porción de aquel caos primitivo dentro de cada alma y esa parte quisiera apasionadamente volver al elemento de donde salió: a lo ultrahumano, a lo abstracto. El demonio es, en nosotros, ese fermento atormentador y convulso que empuja al ser, por lo demás tranquilo, hacia todo lo peligroso, hacia el exceso, al éxtasis, a la renunciación y hasta la anulación de sí mismo. (11)

Esa lucha contra el demonio en algunas ocasiones deja al artista en estado demencial o esquizofrénico, como le ocurrió a los tres del estudio de Zweig. También Karl Jaspers, en su *Genio artístico y locura. Strindberg y Van Gogh*, se detiene en la influencia de la esquizofrenia en la obra de estos dos artistas (241). Esta primera entrada situó a Silva, leído como si fuera el personaje, en el altar del loco incomprendido, en cuya vida se dedicó a perseguir lo

bello y lo artístico, un *modus vivendi* a través y por el arte, como lo muestra a lo largo del diario. [ XIII ]

*El Nuevo Tiempo Literario*, suplemento del diario *El Nuevo Tiempo*, publicó hacia 1903 el otro fragmento de la novela que mejor cuajó la desconocida vida de Silva, como lo es la entrada del 20 de noviembre en Londres del diario europeo, cuando Fernández habla del temor que siente de nuevo hacia la locura. Si bien para esta publicación ya se incluye el título *De sobre mesa* (es decir que se sabe que se trata de una novela, pero no se sabe mucho más), se desconoce el marco de la conversación que antecede a la lectura del diario. Se leyó como una novela biográfica, prácticamente como un diario encontrado en el cuarto a manera de testimonio sentimental.

Llama la atención el hecho de que la novela hubiera permanecido tanto tiempo fragmentada y oculta. Casi se podría pensar que una mano desconocida quiso, por la manera como los fragmentos estaban siendo comprendidos por el público y los comentaristas, controlar la vida póstuma del autor en la pacata Bogotá de comienzos del siglo xx. Además de los rumores de amor incestuoso hacia su adorada hermana Elvira, del disparo en el corazón, ¿hubiera querido esa mano desconocida que se leyera a José Fernández, a ese degenerado, como si fuera Silva? El manuscrito original, por demás, está perdido; dicho en otras palabras, nunca nadie lo ha tenido o por lo menos contado. No se conoce prácticamente nada de su historia, paradero o materialidad.

Al cumplirse los diez años de muerte de Silva se reprodujeron, como manda el manual, sus poemas más representativos, se comentaron de nuevo sus eventualidades más sonadas, y se destacó el aire bohemio y decadente «que siempre le caracterizó». En el número temático sobre Silva del 15 de diciembre de 1904 de *Lectura Amena*, vemos que para entonces la novela *De sobremesa* seguía siendo su biografía en clave decadentista. En el perfil

[XIV] «Impresiones íntimas: mayo 24, 1896» del escritor colombiano Clímaco Soto Borda, nosotros que podemos leer ahora la correspondencia completa nos percatamos de la fantasmagoría que para entonces era la vida de Silva:

Investigada hasta la manía, quiso probar todas las sensaciones de la carne y el espíritu, sin excluir las místicas y pasando con predilección por las de la ciencia y el arte; [...]. Nuevo Santo Tomás, palpó las llagas ulceradas de individuos y castas; tuvo en sus manos esa manzana de Sodoma de la existencia, aspiró su perfume; pero al abrirla y contemplar su podre, la arrojó con desdén y se encaminó a toda prisa a descifrar «el cruel enigma», ese hondo misterio de la muerte que le barrenaba el cerebro. (Soto Borda 87)

No fue el único que elaboró la imagen de Silva de esta manera. El escritor Tomás Palacio, en el mismo número, lo equipara al más alto espíritu francés, y de esta manera lo iguala con algunos de los grandes malditos de París, con quienes *seguramente* compartió las costumbres más decadentes cuando visitó la capital de los placeres decadentes, el París de la década de 1880:

Viviendo en París, hubiera sido acaso el delicioso cantor de los festines y orgías de la cosmopolita y corrompida Lutecia; hubiera tal vez hecho un compuesto extraño de la aberración diabólica de Charles Baudelaire, de la divagación elíptica de Stephan Mallarmé y de la lira viciosa y perfumada de Paul Verlaine: porque su talento era vasto y su inteligencia compleja. [...] Sintió el dolor psicológico, la nostalgia del Arte bello, la vacuidad de las cosas; quizás temió ver deslizarse á lo largo de su cuerpo la camisa de fuerza del manicomio, y escribió entonces *De Sobremesa*, confesión tal vez, sincera, de

una agitadísima época suya. [...] el poeta sigue muerto,  
 libre en fin por siglos de las fatigas terrestres [...].  
 (Palacio 97-99)

[ XV ]

Cinco años después las cosas no habían cambiado mucho: Ricardo Blanco Fombona, en *El Nuevo Tiempo Literario*, publicó «José Asunción Silva» el 30 de marzo de 1913, y el perfil que hace del colombiano no puede estar más desdibujado por el retrato de su personaje novelesco: «Su desinterés [de Silva], su desamor de la política lucrativa, de las especulaciones bursátiles, de las triquiñuelas de pulpería, del éxito que se cotiza, lo prueba su vida entera y lo expresó él bien á las claras en carta á una artista» (371). Blanco Fombona se refiere a la carta que el poeta le escribió a su amiga la pintora Rosa Ponce de Portocarrero, sin fecha, publicada por primera vez en *Repertorio Colombiano* en noviembre de 1892 y llamada «Carta abierta». Ésta, luego reproducida en el número de *Lectura Amena* dedicado a Silva, se puede leer como su testimonio estético y poético, libre del filtro de la narrativa novelesca. En ella decreta su deseo de siempre aspirar por las cosas que nada tienen que ver con lo terrenal, y que ella y él morirán de aquello que llaman «la chifladura del arte». Esta carta es única entre toda su correspondencia, en la que abundan sobre todo los temas financieros, los préstamos bancarios, las deudas por pagar. Junto con los dos fragmentos de la novela, esta carta hizo de José Asunción Silva, más que el insaciable decadente, el perfecto desconocido, como siguió ocurriendo en los años venideros.

El crítico literario Antonio Gómez Restrepo, en su prólogo a la antología de poetas colombianos hecha por Fernando de Ory, publicado en *El Nuevo Tiempo Literario* del 19 de julio de 1914, establece uno de los paralelismos biográficos que mejor nos demuestran la manera como Fernández (a quien en realidad estaban leyendo) fue comprendido por los comentaristas. Para hablar sobre Silva, Gómez Restrepo trae a colación un largo párrafo sobre

[XVI] Charles Baudelaire escrito por el poeta Andrés Suarès en el que destaca del autor de *Las flores del mal* que «gustó de las comidas delicadas y de los libros raros», que «en él todo era artístico: los cabellos de negrísima seda, la mirada brillante y profunda, la frente y el cuello de forma admirable y de una femenil blancura», que parecía un «príncipe persa o árabe»; que «vivió únicamente de imaginación y en ella prodigó sus nervios y gastó sus fuerzas. En él la carne fue cerebral». En relación a Silva, es decir a Fernández, Palacios es lapidario: «Asombra que las observaciones tan minuciosas y precisas, referentes á un francés tan original como Baudelaire, puedan aplicarse punto por punto, con pasmosa propiedad, á un bogotano de raza, como Silva» (Gómez Restrepo 212).

El primer conjunto de textos de Silva, *Poesías*, lo publicó en Barcelona en 1908 la Imprenta Pedro Ortega con un extenso prólogo de Miguel de Unamuno, en el que presentaba al poeta tanto desde su obra poética como desde sus datos biográficos. En esa edición se incluyó el fragmento sobre la locura (la entrada del 20 de noviembre), acompañado de algunas pocas prosas. Fue tal la conmoción e indignación por parte del público colombiano, no solamente por la calidad de la edición sino también por el prólogo de Unamuno que mostraba tan poco conocimiento sobre el autor, que Guillermo Valencia, con el seudónimo de Juan Lanás, equiparó la publicación con el rumor de profanación de la tumba de Silva que por entonces circulaba en Bogotá.

Un año después, en mayo de 1909, Unamuno respondió a las críticas en una columna publicada en *El Nuevo Tiempo Literario*, con una anotación que señalaba que había aparecido ya en *El Cojo Ilustrado* a los pocos meses de la publicación de *Poesías* en 1908. Unamuno reclamaba que a pesar de que los americanos se quejan de que no se les conoce bien en Europa, y se quejan de la cantidad de prejuicios y confusiones que allí reinan respecto a ellos, «se da el caso de que no se conozcan mucho mejor los unos



á los otros y abriguen entre sí no pocas confusiones y prejuicios» (Unamuno 3). Nosotros que tenemos a nuestra disposición lo que se ha conocido de la correspondencia completa de Silva, con sendas biografías ya publicadas con espíritu más científico (Orjuela, *La búsqueda*; Santos Molano; Vallejo), podemos reconocer lo absolutamente desconocido que fue Silva para las generaciones venideras, como si Unamuno ya lo presintiera. En una carta que Silva le envía a su amigo Eduardo Zuleta en Medellín, fechada el 24 de julio de 1890, se deja ver lo diferente que era en relación con la imagen que de él se creó póstumamente: [ XVII ]

A veces siento los impulsos del atavismo y pienso que en caso de ir ún día por esa tierra, no iría á buscarlos á Uds, los civilizados de Medellín con sus azules de cielo y sus muchachas que leen novelas de Jorge Ohnet, sino que preferiría, unos meses de vida «D'après nature», en algún pueblito, hundido en el fondo de un valle, donde me dejara arrullar por el acento cadencioso de los paisas mineros, y oyerá contar de vaporas paridas y bebiera por la tarde, después de caminar tres leguas y de sudar dos litros, un trago del bueno, mientras que de una garganta ronca, acompañada del tiple sonoro, subiera por entre lo gris del crepúsculo, un bambuco popular y «rudo como las selvas antioqueñas». (*Cartas* 72)

Gran parte de lo que hemos leído sobre Silva ha sido en realidad sobre Fernández. Hablar sobre *De sobremesa* y sobre José Fernández y Andrade es entrar en el terreno de la ficción biografiada por lo exacto y transparente que Silva logró dibujar la sensibilidad del *fin de siècle* francés. En esta extraordinaria confusión que tardó tantos decenios en ser resuelta y que auguró a su manera discusiones más tardías sobre metaliteratura y autoficción, reside una de las grandes virtudes de la única y agitada novela de Silva.

José Fernández y Andrade es uno de los últimos modelos de artista *fin de siècle* latinoamericano, con grandes rasgos decadentistas que lo vinculan, como lo ha demostrado Héctor Orjuela en múltiples trabajos, con las estéticas divulgadas por Joris Karl Huysmans, específicamente en su novela *Au Rebours* (1884), y con otras tendencias en relación con la amoralidad del arte, como lo son aquellas expuestas por Oscar Wilde. La novela es la lectura de un diario que se realiza a manera de sobremesa en la casa de Fernández, en compañía de sus amigos Óscar Sáenz, José Róvira, Luis Cordovez y Máximo Pérez. La conversación que antecede la lectura es no solamente la gran ausente de las publicaciones en diarios y, por tanto, contextos narrativos de la novela hasta 1925, sino que es la clave para comprender la naturaleza misma del diario que será leído en voz alta.

Todos los amigos, por caminos distintos, terminan preguntándole por ese misterioso diario que alguna vez escribió en París. Fernández murmura un «Todo eso es Ella», y decide leer a sus amigos un diario en el que, con lenguaje experiencial, parece responder a todas las preguntas que le han realizado a lo largo de la noche sobre una extraña enfermedad que sufrió en París. Pero también responde a su amigo Óscar Sáenz, quien lo acusó de sustituir la creación poética por el confort de la vida elegante. Durante la lectura del diario, parece dar cuenta de sus razones para dejar de lado la poesía: porque cuando intentó buscar un ideal estético y ético de vida, se estrelló de frente con su fracaso y la dura realidad. El silencio de la última página de la novela, que es el regreso a la conversación entre los cinco amigos, es la prueba del luto que le rinden a ese Fernández que dejó de lado la poesía.

El Fernández del diario es un personaje que se debate entre sentimientos contrarios, anhelando la tranquilidad espiritual por días, revolviéndose desde su *hybris* en otros. En medio de una de

estas crisis éticas y estéticas, comienza a anhelar un encuentro [ XIX ]  
 único, algo que lo saque de su vida mundana y le obligue a dedicarse a un fin más trascendente que los placeres de la carne y los sentidos. Luego de una orgía de opio a raíz del intento de asesinato de la actriz Lelia Orloff, en un hotel de Interlaken en Suiza, se encuentra con una niña llamada Helena y la experiencia de la visión que se produce al ver sus grandes ojos azules le obligará a buscar su redención por medio de la piedad de la adoración artística, siendo ella el ideal humanizado. Comienza a perseguirla por toda Europa a la vez que a anhelarla como un ideal estético estrechamente vinculado al del prerrafaelismo inglés de Dante Gabriel Rossetti. El diario es el relato de la búsqueda fallida de Fernández, que pretende encontrar y atrapar el ideal femenino que configura Helena de Scilly Dancourt, acompañado de muchas otras experiencias que entran en contraste o correspondencia con ésta.

Dichos elementos de búsqueda cuasirreligiosa, en cuanto intensa del ideal femenino, representan la estética decadentista de finales del siglo XIX europeo, caracterizada por la incomunicación entre el deseo poético del artista y su realidad circundante. Por esto, Paul Bourget, uno de los padres del decadentismo, promulgó el reino del pesimismo en la vida cotidiana en su *Essai sur la philosophie contemporain* (1883). Este pesimismo, acompañado de otras promulgaciones como la Segunda Ley de Termodinámica de Lord Kelvin, en que se establece que toda materia está destinada a desaparecer, la experiencia de la realidad del artista decadentista se decanta por la creación de mundos artificiales, trayendo de nuevo esa vieja idea buscada por Baudelaire en *Les paradis artificiels* (1860), para así contrarrestar la imposibilidad de algo duradero en la rugosa y poco interesante realidad material. Se trata de un nihilismo epistemológico que activa las armas de los sentidos y las posibilidades de experiencias artificiales, entre las que el arte toma un papel protagónico precisamente por su artificialidad, ficcionalización y poetización de la realidad.

[XX] La experiencia real del mundo será, como detallará Wilde en su *The Decay of Lying* (1891) y como lo demostrará el personaje Des Esseintes de la novela *Au rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans, lo de menos: Vivian le dirá a Cyril que si quiere conocer Japón no se podrá comportar como cualquier turista e ir hasta allá: basta con alquilar cualquier libro sobre arte japonés en cualquier biblioteca pública y así conocerlo de verdad; Des Esseintes, en vez de viajar al mar, llena su bañera de agua y luego deposita las sales en ella. Es el artificio y el simulacro aquello que otorga la experiencia sobre el mundo real.

Pero tratándose de un personaje modernista, es decir decadentista, hay un elemento en la novela que resalta por su importancia narrativa y por el aporte que realiza Silva al canon literario de la construcción de una ciudad europea desde Latinoamérica. París es fundamental en las experiencias de Fernández porque en el imaginario modernista era un destino tanto textual como de viaje físico. Para el imaginario artístico de América Latina, París representó la capital del amor, en su sentido más amplio, de la poesía, de la rebeldía, en oposición a la Madrid que recientemente había expulsado todo lo que era moderno y artístico. Cristóbal Pera, en su *Modernistas en París. El mito de París en la prosa modernista hispanoamericana*, explica la manera como París se convierte en mito literario a partir de una serie de textos que se superponen unos a otros hasta convertirse en un palimpsesto, que el espíritu modernista no sólo recibe sino con el que también establece una relación dialéctica, en la cual confronta la imagen literaria de la ciudad a partir de nuevos textos o del viaje para examinar la realidad del mito literario (Pera 15).

Jacinto Fombona, en su *La Europa necesaria. Textos de viajes de la época modernista*, coincidiendo con Pera en la necesidad de formar parte de la construcción textual de la ciudad, señala que el viaje a París se vuelve una práctica cultural que se lleva a cabo «para trazar de nuevo los elementos del “texto” de París, tanto

para releerlo como para intervenir en el “texto” de París». Escribir sobre París, a partir del viaje, es un ejercicio de lucha literaria con la ciudad: «Estamos ante una escritura que busca a veces recuperar, reconstruir otras, e incluso en ocasiones exorcizar, la fuerza de la “resonancia” de París en la cultura hispanoamericana» (Fombona 72). Esta fascinación y atracción por París no es exclusiva en la cultura latinoamericana a los modernistas. Son los primeros de una larga fila iniciada por Facundo Sarmiento en sus *Viajes* de 1849, que luego tendrá nombres en común tan representativos como Enrique Gómez Carrillo (quien coincidió con Silva en el naufragio del *Amérique*), Rubén Darío, César Vallejo, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Julio Cortázar y tantos otros. [ XXI ]

Sin embargo, no fueron únicamente los latinoamericanos quienes sintieron la atracción por el discurso de la capital francesa: París representó durante los siglos XIX y XX el imaginario de la ciudad donde vida y arte se fundían mediante su condición de ser una creación literaria. Fue a partir de las décadas de 1830 y 1840 que París comenzó a ser lo que Walter Benjamin ha llamado «la capital del siglo XIX». Entre estos veinte años se publicaron en la ciudad más de mil obras que contenían la palabra *París* en su título. La importancia de París en la cultura europea del siglo XIX reside en que fue la única ciudad que logró que sus calles y estructura urbana se convirtieran en texto, puesto que todas las obras literarias que la comenzaron a narrar y a utilizar como escenario hicieron de ella un mito en cuanto texto literario, el cual, por demás, surgió de la posibilidad de legibilidad sobre sí misma. Obras como *La comédie humaine* de Balzac, *Notre Dame de Paris* (1831) de Víctor Hugo, *Les mystères de Paris* (1840) de Eugène Sue, *Les scènes de la vie de bohème* (1847-1849) de Henri Murger, los cuentos «The Murders of the Rue Morgue» (1841), «The Mystery of Marie Rogêt» (1842-1843) y «The Purloined Letter» (1845) de Edgar Allan Poe, todo Zola y los hermanos Goncourt, entre muchos otros, hicieron de la ciudad un texto

[ XXII ] legible puesto que sus historias se leían en sus calles. París se reconoció a sí misma por medio de su literatura, y en esto reside su condición de mito literario. Roger Caillois, en *Le mythe et l'homme* (1938), explica ampliamente la manera como el texto de París se convierte en el mito textual de París mediante cierto desarrollo que contempla la ciudad como un espacio en el que el héroe urbano (Julian Sorel de Stendhal, Lucien de Rubempré de Flaubert, Rastignac de Balzac, por mencionar algunos de los más conocidos) tiene que luchar contra la ciudad para así cumplir con su aventura de éxito. Luego del entierro de papá Goriot, el grito de Rastignac desde el Père Lachaise es un grito de lucha. La ciudad, desde todos sus ángulos, tiene una materialidad textual que representa esta lucha (Caillois 129).

Karlheinz Stierle, en su estudio *La capitale des signes. Paris et son discours* (2001), explica la manera como París se convierte en un mito literario a partir de su condición de legibilidad. Siendo la ciudad una «totalidad de experiencias posibles», dice Stierle, París es mundo y libro a la vez. Si «el libro del mundo» se convierte en «el libro de la ciudad», nuevas estructuras de legibilidad adquieren forma. Stierle entiende la ciudad como un espacio limitado donde la realidad social se revela a partir de la apariencia y la naturaleza de sus calles, plazas y edificios. Es, al mismo tiempo, el lugar por excelencia de las formas simbólicas que el arte y la literatura hacen evidentes (Stierle 3). Es, por decirlo de alguna manera sistemática, un campo semántico en el que las distintas experiencias entendidas como figuras, al entrar en comunicación entre sí por el sentido que le otorga el paseante, crean un texto mental. Las vías del pensamiento se terminan asemejando a las calles de la ciudad.

Al concentrarse en París, como hace Silva en su novela, se inscribe en la tradición de la ciudad como mito literario: es el lugar donde toda materialidad es semiotizada, es decir dada un sentido y una experiencia. Según Stierle, París siempre es la

ciudad donde este continuo otorgamiento de sentido corresponde a su posibilidad de ser leída. Según Stierle, París es mundo y libro a la vez, entendiéndose a sí misma como un «compendio del mundo», y fue la primera en concebir el proyecto de asemejarse simbólicamente al mundo en una escala legible para el ojo humano (Stierle 3). [ XXIII ]

Legible: es decir que se inserta en una constelación de sentido y, por lo tanto, incide en la experiencia vital en la ciudad. Para los latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XIX París fue la misma obsesión que para Emma Bovary en 1830: el centro del mundo, el lugar donde la bohemia caminaba las calles reclamándolas suyas, el lugar de la moda y, sobre todas las cosas, el lugar donde transcurría la modernidad.

El París legible que Silva conoce ese 24 de noviembre de 1884 es el de la capital del placer: es la década de las aperturas de legendarios cabarets (véase la cronología), de la resaca de la bohemia de 1850, de la artificialidad: es la década de la desmitificación de París como la capital de la razón en pos de los sentidos y las experiencias sensoriales. Esta idea de París como capital del pecado tendrá una larguísima tradición en la manera de imaginar la ciudad: París se tomó en oposición al catolicismo de Madrid como la capital libidinosa del placer. De allí que precisamente surja el interés por el decadentismo durante esta época llena de artificios y simulacros; de allí que tenga un papel protagónico en la aventura leída en el diario, en la que tuvo un encuentro tan profundo que le hizo cambiar su vida de manera definitiva.

Cuando tiene esa especie de epifanía santa al mantener contacto visual con Helena de Scilly Dancourt, París surge en su deseo de redención como la gran Babilonia moderna, por medio de los «grandes ojos azules, penetrantes, demasiado penetrantes, cuyas miradas se posaron en mí como las de un médico en el cuerpo de un leproso [...] para leer en lo más íntimo de mi alma»; la mirada

[ XXIV ] de Helena lee en los ojos de Fernández «como en un libro abierto la orgía de la víspera, la borrachera de opio, y penetrando más lejos, la puñalada a la Orloff, las crápulas de París, todas las debilidades, todas las miserias, todas las vergüenzas de mi vida» (*DS*, 68). París, lejos de situarse como el paraíso anhelado del artista, es sinónimo de miseria y exceso pasional:

[...] ¡tú, París, acaricias al viajero con la amplitud de tus elegantes avenidas, con la gracia latina de tus moradores, con la belleza armoniosa de tus edificios, pero en el aire que en ti se respira se confunden los olores de mujer y de polvos de arroz, de guiso y de peluquería! Eres una cortesana. Te amo despreciándote como se adora a ciertas mujeres que nos seducen con el sortilegio de su belleza sensual y sé bien que los pies de Helena no huellan tu suelo, ¡oh pérfida y voluptuosa Babilonia! (*DS*, 111)

El París de *De sobremesa* es centro de Fernández a la vez que centro cultural del arte y del conocimiento. El protagonista visita la ciudad porque se siente identificado con ella (más adelante se llamará a sí mismo «cortesana») y porque como capital del placer puede profundizar en sus sentidos decadentistas; pero también lo hace porque es el lugar que legitima la experiencia del artista y porque le permite insertarse en la historia literaria de la ciudad.

Rafael Maya dijo que Fernández tenía de americano «haber nacido en Bogotá, pero es un europeo decadentista y anormal, lujurioso y ateo, medio filósofo, medio artista [...]» (65). Pero esta apreciación ha sido largamente revaluada por estudios recientes (Molloy y Martínez, por ejemplo). No es del todo cierto que sea un personaje que le dé la espalda a lo americano. De hecho, parecería que dentro del diario es uno de los motivos fundamentales por los cuales Fernández tiene una problemática psicología



que no le permite contener y encaminar sus impulsos en una sola dirección. En la entrada del 20 de noviembre en Londres, Fernández lleva a cabo su *plancha de anatomía moral* según el prefacio de Bourget en su *André Cornelis*. En este análisis Fernández parecería estar explicando por qué intentó asesinar a Leila Orloff en París algunos días atrás y, de hecho, entender por qué tiene un carácter tan apasionado: «Hijo único del matrimonio de amor de dos seres de opuestos orígenes» dice Fernández, lo que nos permite adivinar que su padre es español y su madre es americana por la naturaleza de sus apellidos y la manera como relaciona a los Andrade con los Llanos orientales colombianos; continúa diciendo que [ XXV ]

[...] dentro de mi alma luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los de dos gemelos bíblicos en el vientre materno. Por el lado de los Fernández vienen la frialdad pensativa, el hábito del orden, la visión de la vida como desde una altura inaccesible a las tempestades de las pasiones; por el de los Andrades, los deseos intensos, el amor por la acción, el violento vigor físico, la tendencia a dominar los hombres, el sensualismo gozador. (*DS*, 99)

Fernández nunca se refiere abiertamente a este criollismo, pero en la plancha que elabora dos elementos parecerían ser fundamentales: su *yo intelectual*, adorador del arte y de la ciencia, parece provenir de lo español y europeo; su *yo sensual*, adorador de los placeres y de los sentidos de la carne, parece provenir de su pasado americano. Fernández demuestra que gran parte de su diario reside en la manera como esa americanidad es comprendida. Es un personaje que no es ingenuo respecto a su condición de americano en París, en primer lugar porque sabe con certeza que es un excluido del centro de la cultura europea. Luego de una fiesta

[ XXVI ] en la que se ufana de haber conquistado a las tres mujeres más hermosas y haber sido reconocido entre el exclusivo público asistente, escribe en el diario lo que supone el resumen de su experiencia en la ciudad de París:

¿Qué me importó el éxito de la fiesta?... ¿Si mi lucidez de analista me hizo ver que para mis elegantes amigos europeos no dejaré de ser nunca el *rastaquouère*, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro; y para mis compatriotas no dejaré de ser un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high-life* cosmopolita? (DS, 169)

Se llamó *rastaquouère* al latinoamericano que había llegado a tierras europeas con una riqueza de dudosa procedencia, cuya exótica y excéntrica manera de vestir no perdía prenda para mostrar y ostentar de su riqueza; el término se registra desde 1880 y hace referencia a las riquezas que muchos latinoamericanos en París ostentaban gracias al reciente éxito de la venta del cuero (Ortolang). Dicho en términos contemporáneos, era lo más parecido a la expresión *nuevo rico*. Pero la utilización de esta palabra nos dice mucho más sobre la personalidad de Fernández durante el diario y del cambio que refleja en la conversación que antecede a su lectura. En el poco frecuentado libro de Ángel Cuervo *Curiosidades de la vida en París*, publicado en París por la Imprenta Durand en 1894, el hermano del filólogo Rufino José Cuervo comienza su relato acerca de la población suramericana en París citando a La Bruyère en su *Fisiología parisiense*. Cuervo cita que el *rastaquouère*

Va sembrado de joyas, y son tantos sus diamantes, como si no valieran más que taponos de garrafa [...] con que