

# 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.).

**L**a 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 bibelets de bronce, de joyas de oro, de alabastros, 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