



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

**José Asunción Silva: del raquíptico Romanticismo al incipiente
Modernismo**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Axel Ricardo Vieyra Arcos

Asesor:
Dr. Francisco Javier Beltrán Cabrera

Toluca, Estado de México, 2024

Índice

Introducción _____	1
Capítulo 1. Vida y obra de José Asunción Silva: una aproximación historiográfica-literaria _____	5
ALBORES _____	6
SU ESTADÍA EN EUROPA: PARÍS DE <i>FIN-DE-SIÈCLE</i> _____	11
MADUREZ Y DESARROLLO LITERARIO _____	17
EL CREPÚSCULO DE SU VIDA _____	26
Capítulo 2. Poesía de José Asunción Silva: del romanticismo hasta los principios del modernismo _____	28
PRIMEROS VERSOS: <i>INTIMIDADES</i> _____	29
EL MODERNISMO PREMATURO EN <i>EL LIBRO DE VERSOS</i> _____	42
Conclusiones _____	77
Anexos _____	81
Bibliografía _____	91

Introducción

En el universo lírico de la América Hispánica, siempre han existido figuras excepcionales que han destacado en los anales de la historia literaria, cuyos nombres, incluso hoy en día, siguen presentes en nuestras lecturas cotidianas. Durante una buena temporada, gran parte de esas lecturas fueron dedicadas a la obra de José Asunción Silva, cuya novela única: *De sobremesa*, aunque por tiempos tildada de extravagante y anómala, dio paso a una de las voces más destacadas dentro de la literatura colombiana.

Existe una pléyade de escritores excepcionales dentro de esta literatura, los cuales han sabido dejar, a través de décadas, una huella perdurable dentro del universo literario de la América Hispánica. Entre los que destacan: Jorge Isaacs, Gabriel García Márquez, Rafael Pombo, Laura Restrepo, Ricardo Cano Gavira y un largo etcétera. Entre todo este catálogo de nombres dispuestos sobre la mesa, uno sobresale, y no precisamente por su popularidad, el del ya mencionado en el párrafo anterior, José Asunción Silva. En pocas palabras: se curtió fuertemente en la poesía (por lo que es reconocido mayoritariamente como poeta), aunque también incurrió en la narrativa con algunos cuentos y con una novela, de la cual ya se ha hecho también mención anteriormente.

Se destaca la figura de José Asunción Silva ya que, aunque perteneció a la totalidad del siglo XIX, vivió en una época de constante cambio y agitación política para Colombia y para gran parte del emergente mundo occidental. Cuando nos acercamos a sus producciones poéticas, nos percatamos de algo que llama la atención (especialmente entre dos de sus poemarios más emblemáticos: *Intimidades* y *El libro de versos*): una marcada diferencia entre ambos; es decir, uno parece encajar en el contexto del Romanticismo, mientras que el otro, creado durante el apogeo de su carrera literaria, se inclina más hacia la corriente del Modernismo. Y esto no debe ser una realidad extranjera para los lectores de la literatura silvana.

El periodo histórico en el que vivió José Asunción Silva es de suma relevancia para comprender esta observación. En esta tesis ahondaremos en todo aquel universo

que se gestó alrededor de José Asunción Silva, considerando tanto su vida como su poesía. En las próximas páginas se indagará sobre su vida: desde su nacimiento, infancia y adolescencia, cuando se dieron sus primeros poemas; su madurez tanto biológica como literaria, en conjunto con sus grandes penurias de la vida adulta; hasta su suicidio prematuro luego de los incontables embates que le dio la vida. También indagaremos respecto a su producción literaria, haciendo énfasis en los dos poemarios mencionados con anterioridad: *Intimidades* y *El libro de versos*. Por vía del análisis de estos dos poemarios, a través de una selección de poemas, exploraremos sus respectivas influencias literarias y las respectivas corrientes a las que se inscriben, así como la notable evolución de su poesía hasta su consolidación como poeta.

Cabe recordar que Silva nació dentro de una familia acomodada de la capital bogotana. Su educación, debido a su contexto familiar, fue propicia para que brotaran dentro de él los primeros bosquejos de su pluma, todavía precoz y estólida. Desde edad temprana existió una clara inclinación por la cultura y las artes exportadas directamente desde Europa, más específicamente la literatura y la poesía. Esta inclinación temprana comenzaría a dar forma a sus textos hasta ser considerado, en el futuro, uno de los exponentes más importantes dentro del movimiento modernista.

Sin embargo, para cultivar el Modernismo en su pluma, primero tuvo que haber cultivado otro tipo de poesía que se encontraba en boga durante sus años de desarrollo intelectual: el Romanticismo, el cual floreció durante la primera mitad del siglo XIX, de manera que para el nacimiento del autor ya mostraba sus últimas esquirlas de lucidez, por lo que influyó de manera profunda en la temprana formación literaria de Silva.

Las huellas románticas, muy presentes en *Intimidades*, poco a poco se diseminaron en sus posteriores producciones poéticas; sin embargo, no desaparecieron por completo de esta. Conviene mencionar que aquel periodo de alejamiento al Romanticismo tuvo su preámbulo llegada la adultez de Asunción Silva.

A nuestro poeta se le presenta la oportunidad de vivir nuevas experiencias a través de un ostentoso viaje a Europa, en donde entabla nuevas relaciones tanto con mercaderes como con intelectuales (en su mayoría a través de sus textos). A su

regreso, tendió a alejarse de las convenciones románticas para aproximarse al nuevo movimiento literario que se estaba gestando en la América Hispánica: el Modernismo; movimiento que proponía en un principio la renovación y el olvido de las antiguas convenciones heredadas por la Europa colonial.

Esta transición de la poética silvana podría trascender a un espectro más amplio, englobando a su vez toda la tradición literaria de una región cultural entera. Bien podría decirse que esta transformación es un reflejo de la metamorfosis a la cual se vio conducida, de manera gradual, la literatura hispanoamericana.

Debe decirse también que la vida de Silva fue, en realidad, breve. Sin embargo, aun en esa fugacidad existió un espacio para la confección de grandes obras, cuyo destino fue permanecer, por muchos decenios, en el olvido, hasta que, con el paso del tiempo, fueron recuperándose gracias intelectuales y amigos. Gran parte de sus escritos proyectan una profunda melancolía, donde la pasión se desborda en la búsqueda incesante de una belleza (por momentos onírica, por momentos pretérita) en medio de un mundo hostil que le avasalla, junto a una profunda orientación para la exploración de la psique humana. Todos aquellos poemas remitirán, de una u otra manera, a poetas de la talla de Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire o Gustavo Adolfo Bécquer.

La presente tesis se dividirá en dos capítulos. El primero de estos se titula: *Vida y obra de José Asunción Silva. Una aproximación historiográfica-literaria*. En este primer capítulo, como su nombre bien lo indica, indagaremos en torno a la vida de José Asunción Silva desde una perspectiva que nos permita ubicarlo a través de la línea temporal de la historia literaria de la América Hispánica. Se abordará la niñez, donde se hará una primera aproximación al poemario *Intimidades*; después se relatará todo lo concerniente al viaje a Europa que llevó a cabo en el principio de su madurez, el cual cambió su vida para siempre debido a diversos factores, en los cuales profundizaremos. Posteriormente, abordaremos el principio del cambio de su poética a partir de su regreso a Colombia: de sus primeras marcas modernistas hasta los últimos meses de su vida, antes de que una desgracia lo orillara a reconstruir de manera demencial su obra para, cumplida su encomienda, suicidarse. En este capítulo

también se tratará su producción literaria, la cual abarca desde *El libro de versos* hasta *De sobremesa*, sin omitir su obra póstuma como *Intimidades* y *Gotas amargas*.

El segundo capítulo tendrá como eje principal el estudio de una selección de poemas de *Intimidades* y *El libro de versos*. Aquí se planea vislumbrar, a través del análisis de tales poemas, la presencia del Romanticismo, en *Intimidades*, y la del Modernismo, en *El libro de versos*, considerando las respectivas características de cada movimiento a fin de examinarlas en los textos, entre los que destacan «El sepulcro del bosque», «A una enferma», «Infancia» y «Nocturno».

Anticipando las conclusiones, destaca el hecho de que existe una marcada diferencia entre ambos poemarios, la cual inclina a uno hacia un Romanticismo que por momentos se antoja ya raquíptico; y al otro, hacia un evidente y apenas explorado Modernismo, el cual no parece dispersar del todo esas influencias románticas. Este trabajo nos permitirá apreciar no solo la vida y evolución de José Asunción Silva como poeta, sino también esa metamorfosis evidente que hubo entre ambos movimientos literarios que, incluso hoy día, persisten en mantener su huella en la historia de la literatura de la América Hispánica.

Como última aclaración antes de comenzar formalmente con el trabajo, es menester puntualizar también que el lector encontrará, al final de esta tesis, una sección de anexos en donde se encuentran todos los poemas que han sido analizados o mencionados a lo largo del cuerpo de toda la investigación, esto para facilitarle al lector el acceso a dichos poemas de manera íntegra, pues existen ciertos casos en donde solo se citan partes de algunos poemas y no la totalidad de estos.

Capítulo 1. Vida y obra de José Asunción Silva: una aproximación historiográfica-literaria

Resulta una labor complicada concretar una primera aproximación de José Asunción Silva que sea, desde un primer momento, totalizadora si tomamos en cuenta la cantidad de trabajos que se han realizado respecto a su vida; imposible el abarcarlos a todos. El enfoque predilecto para esta tarea es el que surge desde la pluma de Remedios Mataix, quien nos presenta uno de los panoramas más amplios y a su vez sintéticos de lo que refiere a la vida del autor colombiano. Se ha decidido tomar en consideración, sobre otros textos, los de esta escritora.¹

Bien ha sido concebido el desarrollo de este apartado desde una perspectiva cronológicamente diacrónica, cuyo punto de partida son los albores y primeros años de Asunción Silva, pasando por los principios de su madurez y comienzos de su vida adulta, donde se dio la época de mayor longevidad intelectual y artística para el escritor, hasta desembocar en el ocaso de su vida y la abrupta decadencia de su mundo luego de la tragedia suscitada durante el traslado que realizó en barco desde Venezuela a Colombia: un naufragio que implicó la pérdida de múltiples textos suyos, incluyendo la primera versión de *De sobremesa*, la cual sería escrita nuevamente como último proyecto del escritor antes de que decidiera dar fin a su vida. Hechas ya estas aclaraciones preliminares, es menester imbuirnos en los primeros años de la vida de José Asunción Silva.

¹ Se han rescatado de igual manera los ensayos y estudios previos hechos por Juan Gustavo Cobo Borda (1987), Eduardo Camacho Guizado (1997), Fernando Charry Lara (1996) o Emilio Cuervo Márquez (1935), los cuales también serán mencionados y citados en el cuerpo del texto. También menciono el brillante trabajo biográfico realizado por Ricardo Cano Gaviria llamado: *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992).

ALBORES

Nacido en 1865, el 27 de noviembre, con el nombre de pila: José Asunción Salustiano Facundo Silva Gómez, en Santafé, ciudad que sería capital de Colombia durante la época en la que se desarrolló gran parte de su historia.² Fue el primogénito en la estirpe que compartiría, después, con otros cinco hermanos, provenientes todos del matrimonio conformado por Ricardo Silva Frade y Vicenta Gómez Diago.

El contexto que enmarcó el nacimiento de este autor es de suma relevancia para comprender su desarrollo tanto personal como intelectual. Entendemos, pues, que no solo ostenta un estatus privilegiado dentro del linaje familiar, sino que también dentro de la historia y el contexto de su nación. Silva formaría parte de las primeras generaciones que experimentaron los verdaderos cambios traídos después de la guerra civil de 1860-1862.³

Los primeros años de Asunción Silva se presentaron como los albores de una infancia de índole burguesa y acomodada, acompañada por la tónica de los comienzos de una generación predestinada a una nueva apertura en el ámbito del pensamiento intelectual:

La formación infantil de José Asunción se cumple entre el conservadurismo familiar, los libros y las veladas literarias de *El Mosaico*, realizadas a menudo en su casa —y frecuentadas por algunos de los escritores más consagrados de la capital [...] entre los que el joven Silva pudo alimentar su temprana curiosidad intelectual—. (Mataix, 2006, p. 19)

Entonces resulta posible intuir que, debido a estos acercamientos tempranos de índole bohemio dentro de tales cenáculos intelectuales y artísticos, se daría comienzo a una suerte de iniciación secreta en el rubro de las letras y las artes en el joven José

² Los datos de tipo biográfico que aquí expongo son recuperados de Remedios Mataix (2006), en *Obra escogida de José Asunción Silva*, Cátedra, Madrid, pp. 18-51.

³ Este conflicto «dio al país una forma de gobierno federalista y el nombre de Estados Unidos de Colombia, imponiendo un régimen y una Constitución decididamente liberales que dominaron durante casi veinte años» (Mataix, 2006, p. 19). Fueron estos cambios los que prepararían el terreno, por lo menos hasta mediados de su juventud, para gestar los primeros estadios de su desarrollo intelectual.

Asunción Silva. Es menester recalcar también la época que recibe a Silva en la historia de su país. Debemos recordar que vivió entre 1865 y 1896:

Uno de los períodos más dinámicos, conflictivos y ricos en cambios políticos, sociales, culturales en la historia de Colombia, en el que suele convenirse que el país entra a participar en algo semejante a la modernidad y empieza a dejar atrás lentamente las formas de vida colonial. (Mataix, 2006, p. 14)

Posicionando nuestro marco de análisis en esta época, intuimos que se trata de un periodo trascendental para el país y, de igual manera, para gran parte de las naciones que constituyen la región latinoamericana: las guerras civiles se encontraban a la orden del día (las cuales no parecen ceder nunca para la instauración de la paz), se extiende este ideal de búsqueda constante de una identidad nacional tras la liberación del yugo colonial y, asimismo, se prepara el camino para la germinación de un nuevo arte «propio» que a su vez fuera «universal». En este contexto de incesante movimiento y conflicto, la construcción del imaginario de Silva se vería fuertemente marcada debido a la constante exposición a estas crisis. Sin embargo, los comienzos de su madurez intelectual empezaron a esbozarse:

Podría verse en toda la mitad posterior del siglo XIX un periodo de tanteos, de transiciones, de intensa pugna entre arraigadas tradiciones y reformas en lo económico, en lo político, en lo social y en lo cultural. Es una época de agitación en todos los órdenes de la vida nacional y la cultura no se queda atrás; es el momento de las polémicas a favor y en contra del liberalismo, del positivismo; de la pugna entre las corrientes francesas y las sajonas en materia de pensamiento filosófico y político; en la literatura, la transición desde las últimas manifestaciones del romanticismo y del realismo hasta los movimientos renovadores de los simbolistas franceses, de los modernistas latinoamericanos y de la generación del 98 en España. (Camacho, 2013, pos. 68-72)

Aclarado de forma breve el contexto histórico que enmarcó el desarrollo del primer Silva, debe ampliarse el espectro de influencias que estos cambios ocasionaron en él durante su desarrollo, los cuales lo encaminaron, desde muy temprana edad, a la confección de sus primeras producciones literarias: «Las anécdotas biográficas lo

muestran como un joven sensible y retraído que se inclina por la compañía de sus escritores favoritos [...] y por sus primeros ejercicios de escritura⁴» (Mataix, 2006, p. 20). Este retrato inicial puede provocar al lector la imagen de un niño enfermizo. Se tiene registro de que existió un marcado rechazo por parte de sus compañeros de clase durante su periodo escolar; lamentablemente, los apodos y las burlas nunca abandonaron a Silva, incluso alcanzada su madurez intelectual.⁵

Para complementar este primer acercamiento al joven Silva, es importante recordar también que perteneció a una familia de índole burguesa, por lo que, en sus primeras producciones, permearía un espíritu conservador alineado con los valores europeos; sin embargo, al mismo tiempo, aunque paradójico, se gestaría un espíritu nacionalista y el ímpetu de búsqueda de una identidad colombiana (la cual todavía estaba consolidándose). El núcleo burgués funcionaría para el joven Silva como un: «pequeño teatro de cámara, de luces más atenuadas e hipocresía más pulida, convertido en cálido refugio para las almas sensibles. Afuera estaría el frío de Bogotá y su sabana y el oscuro hervor del mestizaje, bullendo entre el hambre y el desamparo» (Borda, 1987, párr. 26).

Al concluir el bachillerato en 1878, Silva se incorporó al negocio familiar⁶ de venta de artículos de lujo, por lo que dejó definitivamente los estudios formales, pero siguió cultivándose en diversas áreas del conocimiento: «La formación intelectual de Silva fue desde entonces autodidacta» (Mataix, 2006, p. 22). Y más pronto que tarde comenzó a confeccionar sus primeros poemas y traducciones, destacando de estas últimas las que realizó del francés al español de escritores románticos como Víctor Hugo:

⁴ La datación más temprana que se tiene del trabajo de Silva se remota a 1875, cuando apenas tenía diez años.

⁵ Resulta bastante interesante notar cómo las «burlas» y los «apodos» persiguieron por muchos años al autor. Menciono el ejemplo de rivalidad que se suscitó con José Rivas Groot, quien, en su novela *Pax* (1907), se burla de la muerte del escritor, así como de sus manías extravagantes y de la forma en la que Silva concibió su obra literaria. Véase nota 18.

⁶ Este suceso, aunque en un principio pueda parecer insignificante, resulta de profunda trascendencia, ya que le haría madurar de manera «precoz», pues enfrentó, durante esa época, diversas muertes dentro de su círculo familiar más íntimo.

El [Silva] adolescente se sentía irreal: buscaba, a través del lenguaje, precisar tanto los objetos como los sentimientos. [...] Si bien se trata en ocasiones de un lenguaje prestado, que a través de los epígrafes o traducciones [...] lo va haciendo suyo en la medida en que lo emplea para expresar lo que siente. (Borda, 1987, párr. 56)

Los primeros bocetos de su poesía muestran las diversas influencias literarias que estaban presentes en su entorno social, como Jorge Isaacs y Rafael Pombo⁷, quienes eran amigos cercanos de su padre y crearon poemas profundamente arraigados al romanticismo colombiano. En esta etapa inicial de su carrera literaria, conocemos a un joven Silva,⁸ precoz en su talento, que invoca a sus primeras musas, arrastrando el espíritu romántico que llevó consigo desde su niñez.

Por consiguiente, debemos comprender esta fase inicial de la literatura de Silva a través de su cercanía con los círculos literarios de *El Mosaico*, de los cuales su padre formó parte durante la niñez del poeta. Como señala Borda (1987): «Sus palabras, como sucede con todo auténtico creador, nacen de otras palabras. No del bosque ni de la calle, no del salón ni de la alcoba, no de la iglesia o el ataúd, sino de la música que exhalan ciertos libros. Libros, ante todo, románticos» (párr. 36).

Durante estas reuniones, el joven colombiano experimentó las primeras enervaciones de su poesía, las cuales destacarían en un futuro próximo. Resultado de esto, la primera concreción de Silva como poeta se reflejó en su poemario *Intimidades*, cuya colección reúne la producción poética que realizó de 1880 a 1884. Estos poemas reúnen las características del romanticismo colombiano, siguiendo la esquila legada por escritores de la talla de Víctor Hugo o Gustavo Adolfo Bécquer:⁹ «Es el Silva que se forma a sí mismo, en diálogo con su tradición literaria más próxima, siendo influida

⁷ Escritor colombiano que residió por 17 años en Estados Unidos; además, fue traductor, poeta y diplomático. Vivió de 1833 hasta 1913. Su obra destacó en el ámbito infantil, cuya obra más reconocida es *El renacuajo paseador* (1867).

⁸ Entre su producción poética de aquella época destacan: «Las ondinias», «Adriana», «Las noches del hogar», «Infancia», «A un ateo», «Realidad», «A una enferma» y «Melancolía».

⁹ En el siguiente capítulo se indagará con mayor profundidad la producción poética de Asunción Silva durante esta época.

por ella para luego llevarla más allá del punto en que había llegado» (Borda, 1987, párr. 92).

Entre 1882 y 1884,¹⁰ Silva se presentó oficialmente como poeta ante el escenario cultural colombiano.¹¹ A finales de ese año, aprovechó la invitación de un pariente en el extranjero para realizar sus estudios universitarios y, de paso, hacer una estadía en Europa. En ese momento, Europa experimentaba un período de transición y agitación constante, marcando el inicio del movimiento *Fin de Siècle*, que abarcó desde el último cuarto del siglo XIX, luego de la consolidación de la Tercera República Francesa el 4 de septiembre de 1870, hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914; como Micale (2015) señala: a su regreso, las producciones de Silva reflejaron un cambio evidente en su estilo, marcando el inicio de su etapa de madurez y consolidación literaria.

¹⁰ «En esos años formativos, dominados en lo ideológico por el antagonismo y las polémicas entre liberales y conservadores, tradicionalistas y anticatólicos, las influencias románticas de Lamartine, Hugo, Sue y los utopistas sociales del 48 empezaban a ser sustituidas en lo filosófico por el positivismo y el utilitarismo, que afianzaban la visión secularizada del mundo y vigorizaba la esperanza en el progreso material e intelectual que traería consigo el desarrollo de la ciencia, del comercio y de la industria» (Mataix, 2006, p. 23).

¹¹ «Con algunos de esos versos [...] publicados en *Papel Periódico Ilustrado*, en *El Liberal* y en la antología *Ofrendas del ingenio: al bazar de los pobres* (1884)» (Mataix, 2006, p. 23).

SU ESTADÍA EN EUROPA: PARÍS DE *FIN-DE-SIÈCLE*

Nos encontramos con un Silva próximo a cumplir 19 años. En aquel momento tenía la firme resolución de partir para descubrir nuevas fronteras y ampliar sus horizontes más allá de tierras colombianas. A finales de octubre de 1884, llegó en barco a la capital francesa: París, ciudad que lo recibe en un estado constante de ebullición. Para comprender con mayor amplitud lo que nuestro escritor experimentó durante su estadía en la ciudad, es necesario realizar un retrato de la ciudad, con el fin de trazar un panorama de la vida que se desarrollaba y de todo lo que se había gestado desde los inicios de la consolidación de la Tercera República en Francia.

Un calificativo posible que pudiese resumir lo que fue París durante ese periodo de transición sería «algarabía». En este punto específico de su historia, París se encontraba transitando crisis de diversas índoles, las cuales confluyeron para la confección del, así proclamado, período de *Fin-De-Siècle*. Se ha propuesto anteriormente el calificativo de algarabía para explicar al lector que se trata, sobre todo, de un periodo de transición caótico. Referimos ahora que esta suerte de algarabía no se extendió únicamente desde el rubro de lo intelectual hasta lo social, sino que también transitó por lo económico y lo político, abarcando una amplia gama del espectro que conformaba la sociedad de esa época. De esta manera se suscitó una ebullición total para la consolidación de la cultura parisina; dicho fenómeno se extendió de forma masiva por gran parte de Europa, exceptuando a Reino Unido: «París desempeñó un papel sin precedente ni equivalente en la formación de la cultura nacional que no cristalizó realmente sino a partir del siglo XIX» (Sand, pos. 386-388, 2017).

Resultado de lo anterior, la ciudad representaba un amplio escenario, donde todas las voces tenían la posibilidad de crear, censurar, establecer ideales, amoldar nuevas costumbres y, sobre todo, ser escuchadas: «Paris was imagined as a playground, a vast and extravagant stage for every old new form of fashionable fun and stylish festivity» (Micale, 2015, p. 94).

La vida en esa constante se convirtió en un escenario, cuyo espectáculo era un caos de voces confluyendo entre sí: el constante exhibicionismo se volvió latente en

París. Todas las voces tenían valor; ya ninguna idea, anteriormente concebida como «falsa», se censuraba con la facilidad que, en el pasado, llegó a hacerse, a expensas de la protección de los valores que configuraban la identidad francesa durante el periodo del Segundo Imperio Francés: «For all of its glamour, modern Parisian life worshipped individuality and independence at the expense of older bonds of the family, parish, village and religion, which had been central to how French people lived since primitive times» (Micale, 2015, pos. 111-112).

El movimiento de *Fin-De-Siècle* arrastró consigo uno de los cambios más significativos para la historia de Francia desde el comienzo de las migraciones de la provincia a las grandes ciudades y metrópolis, cuando se englobó la visión general de la vida. Los principios de la modernidad se contornean entre todo ese caos: «beneath the protracted party atmosphere, *Fin-De-Siècle* Paris was also the site of multiple revolutions in the arts, thought and science» (Micale, 2015, p. 100).

Considerando lo expuesto con anterioridad, no es errado pensar que la construcción de la ciudad ocurre desde multiplicidad de dicotomías, pues entendemos que no existe ningún tipo de castigo o censura para la exposición de ideas o pensamientos que pueden ser juzgados como perniciosos o faltos a la moral:

Paris fin de siècle a joué ce rôle de creuset de toutes les audaces parce que son pouvoir d'attraction hors pair en faisait la première approximation d'un espace culturel où la lutte pour la vie (métaphore récurrente du temps) plaçait chaque producteur de biens symboliques dans un climat de tension extrême. Elle pousse à l'audace, mais aussi au refus, au cynisme, mais aussi au double jeu ; à l'ouverture sur le monde, mais aussi au racisme et à la xénophobie; à la promotion des femmes, mais aussi à la misogynie réactive la plus exacerbée; au discours radical, mais aussi au renouveau de la pensée contre-révolutionnaire. (Charle, C., 1998, pp. 21-22)

Como consecuencia de esta desmesura y libertinaje, surgieron indicios de estos cambios en el ámbito literario, con el período del *avant-garde*. Este período se caracterizó principalmente por la introducción de nuevos estilos y propuestas literarias, así como el declive de otros considerados anticuados: «The *Fin-De-Siècle* years

encompass several major literary styles, primarily late realism, naturalism, symbolism, the decadent style, and early literary modernism» (Micale, 2015, p. 102). Sand (2017) respalda esta afirmación diciendo que: «Las corrientes intelectuales que han marcado con su impronta la cultura occidental, tales como el simbolismo, el surrealismo, el existencialismo o el estructuralismo, no nacieron en Francia sino en su capital» (pos. 410-412).

De esta manera, la ciudad que recibió a Silva se enfrentaba a una doble crisis intelectual durante ese período. En primer lugar, los últimos vestigios de un Naturalismo raquíptico e insulso¹² están desvaneciéndose, seguido por el surgimiento de la figura de Charles Baudelaire en el mundo de la poesía y la crítica francesa, quien se convirtió rápidamente en un disidente de las enseñanzas y actitudes de la escuela poética del Parnaso. Según Mataix (2006), Baudelaire:

Restableció el contacto del arte con las «impurezas» de la vida y originó hacia 1885, la reacción contra aquella «serena objetividad en el fondo y clásica perfección de la forma» que había llevado a los eruditos, precisos y glaciales parnasianos a ser llamados Los Impasibles. (p. 25)

A partir de ese momento, surgen las figuras del poeta decadente y simbolista que despertarían la curiosidad en el joven Asunción Silva: «The age of decadence, decline, and degeneration completed the French *Fin De Siècle's* optimistic celebration progress» (Micale, 2015, p. 105).

De vuelta con nuestro escritor: la planificación que había trazado antes de partir hacia tierras europeas, que consistía en continuar con sus estudios y cursar una

¹² Tómese de ejemplo el texto titulado *Le Manifeste des Cinq* (1887), publicado en el periódico de *Le Figaro*, en París, el 18 de Agosto, donde se expone la decadencia y caída en picada de la producción literaria de Émile Zola (el más importante representante del Naturalismo), difamando su carente talento y su falta de precisión, dejando de lado la experiencia personal, pero excediéndose, por otro, de mostrar el exceso de las atrocidades humanas: «Incroyablement paresseux à l'expérimentation personnelle, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples» (Bonnetain *et al.*, 1887, párr. 6). También el artículo «Le banqueroute du Naturalisme» de Ferdinand Brunetière, publicado en *Revue des Deux Mondes* (1887).

licenciatura, se vio frustrada por la repentina muerte del pariente cuya invitación había recibido en primer lugar. Esto lo dejó a la deriva en una ciudad que se encontraba en constante agitación. Sin embargo, decidió hacer que su viaje fuera provechoso, así que comenzó a formar sus primeras relaciones sociales, todas de diversa índole. En lo que respecta a cuestiones comerciales, Silva estableció contacto con las principales firmas europeas de productos de lujo. En lo intelectual, procuró sacar el máximo provecho de su estadía:

Aprovecha [...] para disfrutar a plenitud los estímulos de la vida intelectual que intuía y anhelaba conocer, lo que «consagra a Silva como el primer modernista en pisar París con premeditación literaria» y supuso para él una experiencia única, enormemente enriquecedora y definitiva para la formación de su sensibilidad como escritor y como hombre. (Mataix, 2006, p. 24)

Durante sus primeros momentos en París, a su llegada, lo primero que llamó la atención de Silva fue la figura finisecular de Marie Bashkirtseff: una joven artista de origen ruso, prontamente naturalizada francesa, no solo por haber establecido su residencia en la capital del país, sino también por su distintivo estilo profundamente arraigado en el impresionismo.¹³ Lamentablemente, Marie Bashkirtseff había sido víctima de un repentino fallecimiento debido a, según las propias palabras de Silva (2006), «genio y tisis» (p. 320). El misticismo que rodeó la figura de Marie la convirtió en una exponente clave para comprender el idealismo y el imaginario de *Fin-de-Siècle*, que ya se encontraba resonando en todos los círculos bohemios de París.¹⁴

Silva inició su desarrollo intelectual gracias a su cercanía e intimidad con diversas figuras emblemáticas de la época del *Fin-de-Siècle*. Entre los nombres destacados se encuentran Paul Bourget, Ernest Renan, Jean Martin Charcot, James Whistler y, uno

¹³ Marie Bashkirtseff destacó en diversas doctrinas como la escritura y la escultura. La importancia de su figura fue tan trascendental en Silva que este dedicó un apartado en su novela *De sobremesa*.

¹⁴ Este idealismo y veneración hacia Marie «sería alimentada [por Silva] luego por la lectura de su *Diario*, publicado en 1887, y por la obra ensayística de Maurice Barrés, uno de los más entusiastas propagadores del culto finisecular a la figura legendaria de Marie» (Mataix, p. 25, 2006).

de los más influyentes en su desarrollo intelectual, Maurice Barrés¹⁵. Este último sería de suma relevancia para Silva, pues debido al acercamiento que realizó a su revista y artículos literarios fue que:

lo condujo a sus primeras y más impactantes lecturas europeas, a descubrimientos artísticos y filosóficos que serían cruciales para su evolución estética: Athur Schopenhauer [...], Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Anatole France, Guy de Maupassant, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Joris-Karl Huysmans, un Baudelaire consagrado ya como el Maestro, y autores ingleses como el pintor-poeta prerrafaelista Dante Gabriel Rosseti, Algernon Swinburne u Oscar Wilde (Mataix, 2006, p. 26).

Todos estos nombres no sólo dejaron su huella en el joven Silva, sino que también inspiraron los ideales que terminarían por marcar la segunda mitad de su producción literaria, destacándose en su única novela: *De sobremesa*. Estos escritores y artistas:

Compartían [...] aquella rebelión finisecular en que coincidían el agotamiento de los moldes literarios heredados, el desdén hacia la vulgaridad burguesa y el resurgir de un espiritualismo que muchos han visto como neorromántico; en suma: todo ese 'espíritu moderno' que un año más tarde Silva reconocerá ya como suyo y que configurara el panorama estético que hizo converger, por una misma necesidad de renovación, el rechazo común hacia el Realismo, el Naturalismo y sus aliados científicistas, con variados aportes artísticos, no necesariamente afines [...], en lo que constituirá el ambiente del que nacerá el Simbolismo. (Mataix, 2006, p. 26)

Las producciones literarias de Silva que surgieron al finalizar su viaje sirvieron como testimonio de todo lo que el movimiento de *Fin-de-Siècle* en París dejó en él. Sin embargo, una parte de su residencia no se limitó únicamente a París: realizó un peregrinaje por gran parte de Europa, pasando una temporada prolongada tanto en

¹⁵ Incluso es patente que el artículo de Barrés sobre Marie Bashkirtseff titulado *La légende d'une cosmopolite* fue para Silva pieza clave para dar contorno al retrato que hace de ella en su novela *De sobremesa*.

Suiza como en el Reino Unido, específicamente en la ciudad de Londres.¹⁶ Este último destino resultó relevante para el autor, ya que fue allí donde, según Mataix (2006), «pudo aprender, entre otras muchas cosas, los cánones europeos de la elegancia y los modales exquisitos» (p. 28). Estos refinamientos se reflejarían claramente en su única novela, donde exhibe un profundo conocimiento con respecto a los lujos y vicios de la burguesía europea. Durante su estancia en Londres, también se familiarizó con el movimiento artístico de la Hermandad Prerrafaelita, y se empapó de la obra de artistas como Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais.¹⁷

Con este panorama general de su viaje por tierras europeas, que duró poco más de dos años, es más sencillo comprender cómo, gracias a estas experiencias vividas, el imaginario al que Silva correspondía antes de su llegada (el de un romanticismo raquíptico) se amplió y cambió, tomando una nueva dirección que se vislumbraba en el horizonte de su vida. Es importante recordar que Silva fue testigo de los primeros contornos del pensamiento occidental, el cual marcaría la primera mitad del siglo XX hasta el término de la Segunda Guerra Mundial. A su regreso a Colombia, trajo consigo, en el tintero de su pluma, los primeros esbozos del Modernismo latinoamericano. Su estilo de vida ya había cambiado y, al regresar, esto le resulta evidente. Sin embargo, todavía no se percataba de que no solo él había cambiado, sino que su patria también parecía haber sufrido una profunda transformación.

¹⁶ Un paralelismo muy marcado, y hecho adrede, con el personaje principal de *De sobremesa*, José Fernández, ya que el periplo que hace es similar casi en su totalidad.

¹⁷ Esta Hermandad fue compuesta, en 1848, por estos tres artistas, los cuales proponían un rechazo al arte académico predominante durante el siglo XIX, en Inglaterra. La influencia de esta Hermandad es notoria, pues han dejado pinturas como la *Ofelia* (1852), *Portia* (1886), de John Everett Millais, y *El pastor distraído* (1851), de William Holman Hunt.

MADUREZ Y DESARROLLO LITERARIO

La Colombia que recibe a Silva se encuentra muy distanciada de la que lo vio partir. Después de cambios políticos significativos, como la toma del poder del país por parte de Rafael Núñez (1825-1894) tras la guerra civil de 1885,¹⁸ la cual instauró «La Regeneración», y tuvo lugar desde 1885 hasta 1904. Durante este periodo devinieron cambios significativos para la historia de la nación colombiana, pues es después de la consolidación de esta guerra civil cuando se modifica el nombre de la capital de Santafé por, todavía vigente, Bogotá. Al ser un movimiento proclamado de «regeneración», diversas instituciones sociales y políticas se ven forzadas al cambio. Ahora la figura del presidente tiene mayor poder de decisión para con el pueblo, mientras que la institución eclesiástica pasa a formar parte integral de las políticas públicas, con una mayor protección por parte del Estado.

Entonces, Silva se encuentra con un país que, en primer momento, parece extranjero. La ciudad donde transcurrió su infancia y gran parte de su adolescencia ya no existe más que en su recuerdo. No puede más que aceptar esta nueva realidad, la cual se estaba construyendo durante su período de ausencia en el extranjero. Ahora, a su regreso, se siente como un extranjero.

Nombres de poetas aún resonaban en los salones bogotanos, vestigios de un mundo que, de manera súbita, había dejado de existir. Los guías en este período de transición fueron Campoamor, Núñez de Arce y, más allá del Atlántico, el recién fallecido Víctor Hugo; escritores cuya tradición más arraigada se compaginaba con la idea que se tenía del Romanticismo. Sin embargo, durante el período de sus producciones literarias más tardías, comenzaron a dejar atrás, poco a poco, el sentimiento romántico que, durante muchos años, había dado forma al universo

¹⁸ Conflicto que enfrentó al movimiento Liberal, el cual se encontraba concentrado en el Estado colombiano de Santander, contra el gobierno de Rafael Núñez. Sin embargo, el movimiento fue incapaz de contrarrestar el poder militar del gobierno, el cual terminó consagrándose con la victoria. Entre las batallas más importantes de esta guerra civil se encuentran la batalla de Santa Bárbara de Cátago (23 de febrero de 1885) y la batalla de La Humareda (17 de junio de 1885), la cual le daría la victoria definitiva al gobierno de Rafael Núñez. Para una bibliografía más extensa sobre este conflicto, el lector puede revisar: Brigeño, P., (1925), *Páginas para la historia militar de Colombia. Guerra civil de 1885* [versión electrónica], Bogotá: Banco de la República.

intelectual colombiano de mediados y finales del siglo XIX. En aquel momento, se decidió experimentar con el Naturalismo arraigado a la escuela española, dejando de lado el enfoque francés que, para ese momento, ya se consideraba insulso y decadente.¹⁹

En el campo de la filosofía, la figura de Arthur Schopenhauer toma un protagonismo repentino junto a la de Paul Bourget.²⁰ Son estos dos nombres los que, a través de sus escritos y las subsiguientes traducciones, trajeron consigo a la América Hispánica la llamada «crisis de la modernidad». Esta crisis intelectual «con sus dudas y perplejidades sobre las promesas incumplidas del positivismo, no pasaba inadvertida entre los contemporáneos de Silva» (Mataix, 2006, p. 29).

Nuestro autor, en medio de este contexto que oscila entre la imposición de un nuevo mundo después de un desgaste nacional, remanente de una guerra civil y el recuerdo de un mundo perdido con tintes de un romanticismo olvidado, se afirma en ese nuevo entorno. Su figura, que era poco o nada relevante en el pasado, comienza a destacar entre sus contemporáneos. Esto se debe a lo siguiente: ha tenido una larga estancia en una Europa en pleno auge, donde ha captado una parte del mundo intelectual que, hasta ese momento, en la América Hispánica, era desconocido más allá de las conversaciones en los círculos intelectuales de la burguesía. Por lo tanto, el Silva que reclama su lugar en el mundo podría considerarse alguien con nuevas ideas que no eran parte del contexto que se estaba gestando entonces en su Colombia natal.

Silva ha traído consigo aficiones y costumbres que rompen con su entorno, provocando que la figura de nuestro poeta se volviera discordante en su nuevo contexto. Sin embargo, como señala Mataix (2006): «Silva no sólo no intentaba reducir ese contraste, sino que lo fomentaba, contribuyendo a su propia leyenda con exhibiciones de lujo exótico, saber enciclopédico y desprecio por el gusto común» (p. 30). Durante este período, comenzaron a trazarse los primeros bosquejos de su legado, aunque es importante señalar que este sería relativamente breve en

¹⁹ Véase la nota 12.

²⁰ Puede entorsearse la influencia de estos filósofos en sus *Gotas amargas*.

comparación con otros grandes escritores inscritos en la historia de la literatura colombiana como Jorge Isaacs o José Eustasio Rivera.

Durante el año de su regreso, Silva formó parte de un distinguido grupo de poetas primerizos con José María Rivas Groot como el estandarte principal del séquito, que también incluyó a Ismael Enrique Arciniegas, Julio Flórez, Joaquín Camargo y Carlos Arturo Torres. Colaboró estrechamente en la confección de la antología poética titulada *La Lira Nueva*.²¹ En este trabajo de recopilación, sabiendo el tipo de influencias que tenían (ya que todos eran contemporáneos de Silva), Mataix sugiere que *La Lira Nueva* representó la antesala al movimiento modernista.

La crítica que recibió esta antología fue severa en su momento. Es importante recordar las pretensiones iniciales que se tenían cuando se dio a conocer este proyecto. En palabras de Lara (1993),²² citando a Rivas Groot, se pretendía «despertar el arte, adormecido en cierto seudoclasicismo que sólo participa de la escuela clásica verdadera por la frialdad marmórea de las estatuas helénicas, mas no por el calor de líneas que enseñan los maestros» (p. 9). Considerando estas palabras como parte del discurso inaugural de la antología, se puede comprender por qué la crítica de su época fue tan severa con esta nueva propuesta literaria, ya que tales intenciones resultaron risibles. Gran parte de los participantes de la antología permanecen, incluso hoy en día, en el olvido, sin posibilidad de mayor trascendencia, a excepción de Rivas Groot y José Asunción Silva.

Un año después, en 1887, Silva hizo una nueva colaboración, esta vez de forma más reducida, en otra antología poética llamada *Parnaso colombiano*, dirigida y publicada por Julio Áñez. En esta ocasión Silva aportó dos poemas: «Las crisálidas» y «Las golondrinas». A diferencia de la antología anterior, que fue mal recibida, *Parnaso colombiano* se convirtió en un texto clave para la comprensión y el acercamiento a la poesía y la literatura de una Colombia que, todavía en recuperación de una reciente guerra civil, se estaba dando a conocer ante el mundo.

²¹ Silva aporta ocho poemas inéditos, entre los que se encuentran: «Estrofas», «Voz de marcha», «Estrellas fijas», «El recluta», «Resurrecciones», «Obra humana», «La calavera» y «A Diego Fallón».

²² Cita retomada también por Mataix.

Silva comenzó a perfilarse como una de las figuras destacadas en la poesía colombiana. Nuestro autor, después de realizar esas dos colaboraciones, se destacaba también por su distintiva forma de hacer poesía: «su poesía y su intelecto se movían ya por cauces muy distintos a los de sus contemporáneos colombianos» (Mataix, 2006, p. 34). Cito esta frase para sustentar lo que se explicó anteriormente: después de sus largos viajes, habiendo adquirido conocimientos de autores extranjeros (en su mayoría franceses), cuyos textos apenas comenzaban a hacerse eco en América, era de esperar que su figura sobresaliera con mayor claridad que la de algunos de sus contemporáneos, quienes no gozaron de los mismos privilegios.

De esta época destacan dos de sus poemas, los cuales son clave para comprender el primer indicio de un modernismo prematuro. No exagero al decir que uno de estos, incluso, nos revela las actitudes de este nuevo Silva después de que regresó de su viaje. Estos poemas son: «Un poema» y «Taller moderno».²³ El primero puede resumirse, *grosso modo*, como la representación de un sujeto lírico que, con una añoranza bajo su perspectiva de poeta, busca revelar, por una necesidad de renovación, un «arte nervioso y nuevo» que vea transfigurado; a través de esa poesía, los símbolos se trabajan como una primera pincelada de Modernismo. El segundo poema se presenta como una experimentación de sensaciones, donde los sentidos adquieren un protagonismo total a lo largo de todo el poema, dando una reminiscencia al movimiento impresionista²⁴.

La producción poética de este nuevo Silva, sin lugar a duda, se inscribe en las primeras corrientes de la modernidad: «Todo indica que el joven poeta a su vuelta de Europa quiso convertirse en portavoz y difusor de la sensibilidad moderna» (Mataix, 2006, p. 39). Sin embargo, a pesar de su cualidad de poeta con ideas importadas desde el extranjero, las recepciones de sus textos llegaron a afectar negativamente la fama del autor. Un ejemplo de esto es su antigua amistad con José María Rivas Groot,

²³ La fecha de publicación del primero corresponde a 1898, dos años después de su muerte, en la antología *Repertorio Colombiano*, —así que es incierta la fecha de su confección, mas no es errada la hipótesis de que podrían, ambos poemas, pulular entre fechas muy cercanas de creación entre sí—; el segundo vio la luz por primera vez en 1887, en *Papel Periódico Ilustrado*.

²⁴ Estos poemas corresponden al poemario *El libro de versos*.

quien se distanció de Silva debido a los diferentes enfoques a la hora de confeccionar la poesía: Rivas Groot se inclinaba más hacia las ideas clásicas y conservadoras, conservando los moldes establecidos por los románticos y españoles. Esta divergencia culminó en una enemistad intelectual que persistió después de la muerte de Silva, como se evidenció en la publicación de la novela *Pax* (1907), de Groot y Lorenzo Marroquín.²⁵

Entre los escritores e intelectuales colombianos, se levantaron barricadas. Los proclamados conservadores, que buscaban revivir un Romanticismo raquíptico, se posicionaron en un extremo para defender estas nociones del arte. En contraposición, estaban aquellos que intentaban renovar el arte con nuevas propuestas que se diferenciaban de las ideas y prescripciones clásicas. Por supuesto, Silva formaba parte de este último grupo:

En una orilla algunos pensaban que las letras auténticamente representativas de lo nuestro eran las que mostraban la inspiración popular de Julio Flórez (1867-1923). En la otra, Miguel Antonio Caro y los humanistas sólo creían en la antigüedad clásica y en la herencia española. (Lara, 1996, p. 5)

La figura de Baldomero Sanín Cano²⁶ es de suma relevancia en este contexto de lides intelectuales: de un lado se buscaba conservar el entendimiento clásico de la literatura respecto a los cánones, contra aquellos que tenían la intención de subvertir y modificar aquello considerado anticuado y raquíptico. Sanín Cano habría de ser pieza fundamental (y al mismo tiempo atemporal) para la instauración de un primer sentimiento modernista y finisecular en los escritores colombianos.

Sin embargo, existe un debate que conlleva una ambigüedad argumentativa al clasificarlo dentro del modernismo. A pesar de sus «estrechas relaciones con Silva, nos faltarán elementos para comprender un pensamiento que también comparte las

²⁵ «No sólo se parodia al escritor, sino también se escarnece a la persona, a través de uno de los protagonistas sobre el que no se escatiman denuesos, el escritor S. C. Mata —nombre con el que se parodia también, por vía fonética (ése se *mata*), el destino trágico de Silva—» (Mataix, 2006, p. 37).

²⁶ Vivió entre 1861 y 1957. Fue escritor y periodista, conocido con mayor amplitud por sus ensayos. Su obra se encuentra desperdigada entre diversos periódicos y revistas.

preocupaciones de ensayistas como José Carlos Mariátegui y Alfonso Reyes» (Angola, 1998, p. 137). Incluso se podría argumentar que su inserción en el movimiento modernista fue contemporánea a la generación de la cual Silva formó parte. Aunque existen diversos puntos de convergencia con el sentimiento modernista, los cuales también compartió con Silva, como su «conocimiento de otras lenguas, su erudición libresca y su familiaridad con otras culturas, cualidad que se interpretó como pedantería por quienes desconfiando de sus vastos conocimientos prefirieron ignorarlo» (Angola, 1998, p. 138). La importancia de Sanín Cano para sus contemporáneos radicó en su papel de dar a conocer autores extranjeros que empezaron a definir el pensamiento moderno característico de finales del siglo XIX y principios del XX.

Fue gracias a estas influencias, compartidas en lecturas con su círculo íntimo, y a su sensibilidad poética que, después de 1886, Sanín Cano afincó una amistad tanto con Guillermo Valencia como con José Asunción Silva, la cual «se basó un diálogo [sic] tan enriquecedor que despertó su sensibilidad hacia el movimiento poético que encarnaba el autor del famoso *Nocturno*, quien le dio a conocer a Taine y a Renan, al tiempo que lo puso al tanto de las corrientes literarias de la época, Stendhal, Bourget y Zola, entre otros» (Angola, 1998, p. 139). Para este punto, ya desarrollada esta digresión, Lara (1996) explica que: «el modernismo significó en Colombia [...] la lucha entre una generación de artistas y los improvisadores que la precedieron» (p. 5). Aunado a este contexto cultural y artístico en las amistades de Silva, este se enfrentó a complicaciones en su vida personal y laboral que tuvieron una magnitud y relevancia tan significativas que marcarían el resto de su existencia.

Antes hemos mencionado el movimiento de “Regeneración” y todos los cambios que trajo consigo en el ámbito social y político, sin omitir los cambios económicos: «entre las medidas económicas que introdujo la Regeneración, la moneda de curso forzoso emitida por el Banco Nacional agudizó la tendencia inflacionista e hizo más crítica la situación del comercio y de los negocios de importación» (Mataix, 2006, p. 40). Debido a esta situación, los negocios del padre de Silva se vieron amenazados con la constante idea de bancarrota, lo que desencadenó la enfermedad y,

posteriormente, la muerte del padre en 1887, dejando la responsabilidad del negocio familiar en manos de su primogénito.

En este nuevo capítulo de su vida, las deudas se convirtieron en un verdadero problema. Las ventas no eran suficientes para mantener el negocio familiar a flote, y los intentos de renovación fracasaban constantemente en sus esfuerzos por atraer compradores. En esta situación, el único refugio que realmente acogió a Silva como una suerte de cobijo fueron las iglesias y los libros: «Durante esta época, el poeta halló en la producción literaria, activa, variada y nerviosa como de quien ignora de que el mañana se componga, la liberación de sí mismo y el reposo para sus nervios fatigados» (Márquez, 1935, p. 92). Su producción literaria se volvió numerosa. Incursionó en la narrativa breve, aunque no destacó de manera trascendental en este rubro. Persistió en la confección de poemas. Se convirtió en prologuista de algunos textos. Dedicó tiempo al periodismo cultural, a la traducción y a textos de índole ensayística. Se encomendó a estos menesteres de 1889 a 1893. En este lapso, también comenzó a escribir sus *Gotas amargas*.²⁷

Para comprender parte del desasosiego que acompañó al autor durante esta época, conviene hablar, inevitablemente, de sus relaciones amorosas. Una de las principales inspiraciones de su producción artística en este período estuvo relacionada con el amor y la pasión: unida a él por un lazo de relaciones secretas y propuesta en matrimonio a un pretendiente mejor situado económicamente que Silva, Isabel Argáez, «posible inspiradora tanto de su primer Nocturno.... como de los dos siguientes 'Poeta di paso 'y 'Nocturno IV'» (Mataix, 2006, p. 42), aparece como una de las sombras que más pesar causó al artista.

²⁷ Poemas que permanecieron inéditos incluso después de la muerte del autor. De estos poemas destaco: «Avant-Propos», «El mal del siglo», «La respuesta de la Tierra», «Psicoterapéutica», «Zoospermos» y «Filosofías».

No obstante, es otro nombre el que terminaría por sumirlo en la tristeza y el desencanto. Se trata, por supuesto, de Elvira Silva, cuya fatídica muerte fue, de forma indirecta y sin intenciones premeditadas, inducida por su propio hermano.²⁸

La noticia de su muerte resonó en todos los periódicos de la ciudad: Elvira Silva había fallecido. En su honor, se dedicaron artículos, elegías, poemas, confidencias y seminarios. La prensa colombiana se llenó de su imagen, e incluso el escritor Jorge Isaacs le dedicó un texto que llevaba el mismo nombre que la recién fallecida; de manera que se prolongó el luto durante varias semanas. Silva no escatimó en gastos: celebró un costoso funeral para su hermana, contrayendo una deuda que nunca logró pagar.

Un año después de la muerte de su hermana, el escritor publicaría un poema, perteneciente a los Nocturnos, titulado «Una noche» o «Nocturno III», donde traspasó su pena y amargura por la pérdida de su hermana. En este texto recreó no sólo los sentimientos que le agobiaron durante su partida, sino también el escenario de aquella caminata nocturna, con un frío que se transforma desde el exterior (el invierno) hasta el interior («el frío del sepulcro»), uniéndose sus sombras en una sola, viendo cómo la muerte la arrebató de su lado.

Por otro lado, en ese mismo año, fue embaucada la quinta *Chantilly*: «escenario del poema y lugar firmemente asociado al recuerdo de Elvira» (Mataix, 2006, p. 43); así como también fueron embargados otros bienes. Tras largos y extenuantes esfuerzos, Silva logró recuperarse económicamente hasta reincorporar el negocio familiar al radar bogotano.

Una de sus estrategias para recuperar la atención de los bogotanos fue hacer uso de poemas, realizados por su propia autoría, para promocionar los almacenes y

²⁸ En sus últimos días, ya débil y en estado delicado, la joven tiene una última caminata junto a su hermano, con la finalidad de contemplar el cielo nocturno. Luego de contemplar el cuerpo celeste que protagonizaba el escaparate bogotano: «identificándola con La Bella Americana, la Estrella de los Reyes Magos o el Planeta Venus» (Mataix, 2006, p. 42), deciden retornar, sin saber que Elvira caería gravemente enferma por causa de esa caminata, pues fue expuesta a un clima extremo para su salud; esto provocó su muerte seis días más tarde. Tras estos eventos, Silva sintió una terrible culpa acompañada de remordimiento, pues se consideró un factor decisivo en su muerte.

demás artículos que su firma importaba. Sobre esto, pongamos por caso el poema que promocionaba su almacén llamado «Bohemia», publicado por el periódico *El Telegrama* el 20 de julio de 1889: «Bohemia es sin disputa un almacén magnífico/situado al principiarse la calle de Florián» (Silva, 2006, p. 277); seguido de estos primeros versos, se hace gala de la mercancía de importación que ostentaba la firma. Gracias a esta nueva estrategia para hacer publicidad de su negocio, las ventas se mantuvieron estables y el escritor recuperó cierta solvencia económica.

De esta manera, su método de utilizar la poesía como herramienta de publicidad dio resultados positivos, ya que, aun con la recesión económica que atravesó el país durante ese tiempo —impulsando ideas netamente nacionalistas que perjudicarían a las firmas de productos de importación—, el negocio de Silva se mantuvo a flote «[ya] que no hacía propaganda sólo para sus negocios, sino también para otros comerciantes que, animados con el buen resultado publicitario [...] contrataban su método para promover las ventas» (Mataix, 2006, p. 43). Sin embargo, con este tipo de prácticas se ganó más adversarios, quienes calificaron sus empresas como doctrinarias al «ideal europeo», arrastrando así las costumbres de esos países a una Colombia todavía tradicional.

Lamentablemente, después de este corto periodo de bonanza, Asunción Silva se declaró nuevamente en bancarrota, esta vez definitiva, por lo que tuvo que desprenderse de la mayor parte de sus bienes personales: «sus libros, sus obras de arte y su valiosa hemeroteca» (Mataix, 2006, p. 44). Se retiró de los negocios definitivamente en 1893. Un año después encontraría una aspiración que jamás hubiera creído: la política.

Fungió como diplomático en Caracas, ocupando el cargo de secretario de la Legación, a expensas de la invitación realizada por Miguel Antonio Caro (en ese entonces presidente de Colombia) y Marco Fidel Suárez (ministro de Relaciones Exteriores). Durante su estancia de cinco meses, la producción literaria de Silva creció de manera exponencial:

Trabaja intensamente en su obra literaria (completa la primera versión de *De sobremesa*, avanza en la preparación de *El libro de Versos*, escribe los *Cuentos*

negros y los versos de *Las almas muertas* y *Poemas de la carne*), planea negocios y establece amistad con los redactores de las revistas *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) y *Cosmópolis* (1894-1898). (Mataix, 2006, p. 45)

Excusándose por un periodo de vacaciones, Silva decidió regresar a Colombia, sabiéndose a voces el verdadero motivo de su regreso: existían fuertes antipatías y riñas discretas con su entonces superior José del Carmen Villa. Durante su trayecto de regreso, sufrió el último gran revés de su vida.

Era la noche del 27 de enero de 1895 cuando José Asunción Silva ignoraba el destino que se postraba ante él, el último de los grandes altibajos de su vida (luego de la pérdida de su hermana y la bancarrota de su negocio familiar): el barco en el que se trasladaba de Venezuela a Colombia, bautizado como *L'Amérique*, sufrió un naufragio, de modo que se perdió gran parte de su obra, la cual yace desde entonces en las profundidades del océano.

EL CREPÚSCULO DE SU VIDA

Se podría pensar que, debido a la brevedad de su vida,²⁹ la figura de Asunción Silva careció de trascendencia en la literatura latinoamericana, pero la realidad es totalmente contraria: Silva se erigió como uno de los primeros modelos de artistas modernistas, vivió de cerca los comienzos del *Fin-de-Siècle* y su obra ha tenido gran impacto en toda la América Hispánica:

En la lectura activa de la obra silvana es evidente que el autor se proponía ir más allá de la estética y de la técnica al introducir las últimas novedades literarias y artísticas en el Nuevo Mundo, efectuando una innovación en la forma de escribir en letras hispánicas. (Rinks, 1995, p. 28)

Luego del naufragio, nuestro escritor se dedicó casi exclusivamente a reconstruir gran parte de los textos perdidos aquella noche. También emprendió un último intento de negocio, que involucraba una fórmula química, casi alquímica, para colorear diferentes tipos de pedrería, pero esta empresa también resultó en un fracaso.

²⁹ Se suicidó el 24 de mayo de 1896, a sus escasos 30 años.

Pronto, Silva comenzó a ganar enemistades políticas debido a la publicación de ciertos textos que no agradaron ni al Partido Radical ni a los Conservadores. El entonces presidente Caro, a pesar de su aprecio por el escritor e ignorando parcialmente todas sus enemistades, decidió brindarle un segundo puesto político: Cónsul General de Colombia en Guatemala. Sin embargo, poco a poco Silva decayó en una obsesión por reconstruir su obra perdida, por lo que dejó de colaborar en los periódicos que solían publicar sus textos y se apartó por completo de toda actividad social:

Los últimos meses de su vida los dedicó a reconstruir afanosamente su novela *De sobremesa*, incorporando en ella algunos otros textos que también se perdieron en el naufragio y haciendo de la obra el legado más revelador de sus búsquedas espirituales, sus conflictos con el mundo y sus aspiraciones literarias. (Mataix, 2006, p. 49)

La madrugada del 24 de mayo de 1896 fue la elegida por el escritor para trazar el arco final de su tragedia. Ya en el marco de la locura, nadie cercano a él parece sospechar algo. Recita, entonces, en una cena organizada por su madre, donde se conglomeran las familias más importantes de Bogotá en aquel año, su último poema titulado «Don Juan de Covadonga»³⁰. Los escuchas disimulan con falso interés su antipatía; característica muy marcada de la burguesía de esa época. Tras su último recital, el telón se cierra. Ha decidido terminar con su tragedia tras bambalinas. Fue durante aquella velada en la que el cañón de un revolver perforó, estridente, el corazón de su víctima, mientras el firmamento bogotano mantuvo en forzado silencio, por varias décadas, al entonces incomprendido, José Asunción Silva.

³⁰ «Después de amar, de odiar, de lograr todo/ cuanto es posible e imposible, un día/ sintió el cansancio de la vida, el lodo/ de cuantos goces le ofreció la suerte;/ se mezcló a su tenaz melancolía/ el ansia de consuelos superiores;/ pensó en Dios, pensó en la muerte/ pensó en la Eternidad y, desprendido del lujo, del amor, de los honores,/ escribió a la Duquesa de Virilote/ diciéndole un adiós definitivo» (Silva, 2006, p. 225).

Capítulo 2. Poesía de José Asunción Silva: del romanticismo hasta los principios del modernismo

Ya realizado el recorrido de su vida: desde los principios de su «leyenda» hasta su trágico desenlace, será menester abordar, de una manera más detallada y premeditada, la obra de José Asunción Silva. En este capítulo nos abocaremos al análisis de las etapas en las cuales consolidó su poesía. Para el desarrollo de este proyecto se pretende abarcar dos momentos cruciales en la vida de la producción artística de este escritor.

Así pues, la división propuesta para realizar esta aproximación se expone de la siguiente manera: debemos comenzar, indudablemente, con sus primeros versos, es decir, del poemario *Intimidades*, a fin de analizar las primeras configuraciones de su propuesta poética, por lo que se considerará la índole romántica de estas, cuya importancia se mencionó en el capítulo anterior.

Posteriormente, tenemos al Silva que regresó de su viaje a Francia, quien ya ha dejado atrás su adolescencia. Aquí nos detendremos en su poemario más emblemático, pues lo consolidó como poeta: *El libro de versos*, donde se inscribe parte de la producción poética que le consagró un lugar dentro de los grandes escritores tanto de Colombia como de la América Hispánica, otorgándole, a su vez, un lugar destacado como uno de los precursores del Modernismo.

PRIMEROS VERSOS: *INTIMIDADES*

Se ha desarrollado, en el capítulo anterior, a grandes rasgos, la trayectoria literaria de nuestro autor en cuestión; resulta menester detenernos para un análisis más detallado y a fondo. El primer poemario de José Asunción Silva, no tanto con relación a su año de publicación, sino del momento de su concepción, sería el así proclamado *Intimidades*: poemario confeccionado durante su adolescencia y comienzos de su madurez, entre sus 14 y 18 años. Caso curioso es este poemario, pues permaneció inédito durante varias décadas, incluso tiempo después de la muerte del autor, hasta que finalmente fue publicado en 1977 bajo la edición de Héctor H. Orjuela. Tenemos conocimiento de que los comienzos de este poemario se deben, en parte como una suerte de reacción, a la influencia de las tertulias del círculo intelectual de *El Mosaico*, donde encontró sus primeros acercamientos a la literatura desde una perspectiva meramente romántica.³¹

Fue en 1889 cuando Silva, ya satisfecho con ese primer boceto que sería el comienzo de su trayectoria literaria, obsequió, bien haciéndole honor a la etiqueta de romántico, este poemario a su amiga Paca Martín, quien resguardaría este texto por más de medio siglo. Ahora bien, la historia de este poemario a partir de este punto se vuelve confusa y complicada de rastrear, ya que existen un par de ambigüedades y vacíos históricos que han dado lugar a diversas especulaciones respecto tanto al paradero del manuscrito original como del que llegó a manos de Héctor Orjuela, primer editor de este poemario.

Al parecer, luego de obsequiar el poemario, no hubo ninguna mención significativa sobre este hecha por el autor en ninguno de sus textos posteriores. Por ende, este poemario permaneció inédito al público en general y terminó siendo una suerte de pieza artística de una exhibición privada; con el transcurrir de los años, y más todavía después de la muerte de Silva, esta obra adquiriría un valor más significativo.

³¹ Véase el primer capítulo de este trabajo, *Albores*.

A tal suerte corrió el manuscrito original de este poemario, que pasó por multiplicidad de lectores, hasta el punto de que se consideró la realización de una copia: «Por lo visto, este volumen autógrafo [...] fue manejado por tantos lectores que sus letras ya se borraban, por lo cual Paca Martín resolvió hacer, junto con su amiga María Manrique, una copia del original» (McGrady, p. 447). Teniendo conocimiento de esto, sin embargo, se debe puntualizar que tanto el paradero del manuscrito original como el de la copia realizada por ambas mujeres, hasta día de hoy, se desconocen por completo. Fue hasta que «el ensayista German Arciniegas reveló que guardó durante medio siglo una copia del cuaderno (pero no la hecha por Paca y María, creemos) al donarla en 1977 a la Biblioteca Nacional de Colombia» (McGrady, p. 447).

McGrady supone que el manuscrito de *Intimidades* que entregó Arciniegas no corresponde con la versión original de Paca ni con la copia realizada tiempo después. Realiza esta conjetura al analizar la primera edición hecha por Orjuela, donde encuentra, en la página titular, la inserción de un nombre que no parece tener relación alguna con la figura de Silva en ningún momento de su pasado: Luis Castro Brown. La teoría resultante de esta incógnita es la siguiente:

La copia de *Intimidades* guardada durante tantos años por Arciniegas no es la realizada por Paca Martín y María Manrique, sino otra posterior, en la cual el dueño introdujo otras composiciones recogidas de diversas fuentes. Esta deducción queda respaldada por el nombre que figura en la página titular —el de Luis Castro Brown—, el cual suponemos sería el dueño del poemario (McGrady, 1982, p. 449).

Por ende, la versión dada a conocer al público nunca perteneció, en realidad, al manuscrito original entregado desde un comienzo por manos de Silva. Sin embargo, consideremos que nunca estuvo en los planes editoriales de este último dar a conocer esta parte de su producción literaria, sino que, por el contrario, decidió entregarlo como un regalo, como un gesto de tipo «íntimo» para su amiga sin mayores pretensiones. Y es que gran parte de lo que caracterizó a Silva durante aquella época fue, justamente, sentirse poseído por un espíritu romántico.

Ya realizado este breve recorrido sobre la historia de este poemario, me gustaría hacer una última observación, la cual es menester puntualizar antes de comenzar con el análisis propiamente de los poemas: la edición digital a la cual he tenido acceso corresponde a la realizada por Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda en 1979. Esta edición del poemario *Intimidades* está conformada por 27 poemas,³² algunos de los cuales pertenecen a las traducciones hechas por José Asunción Silva de Víctor Hugo, Maurice de Guérin, Rafaele Salustri y Théophile Gautier.³³

Si bien no se pretende realizar un análisis exhaustivo y sistemático del poemario en su totalidad, abarcando cada uno de los poemas que este contiene, sí se ha tenido la consideración de recuperar un grueso de estos con el afán de reconstruir, a partir de esta selección, aquellos que puedan ayudarnos a vislumbrar la etapa del Romanticismo correspondiente al Silva que abarcaron sus años de adolescencia y los primeros destellos de su madurez.

Para el siguiente análisis bien será hacer un recuento de lo que supuso el Romanticismo en Colombia. Se trató de un movimiento literario que tuvo lugar, en un intervalo aproximado, desde la década de los 30 hasta los 80 del siglo XIX. Entre los escritores más destacados se encuentra Jorge Isaacs (1837-1895), con su novela más emblemática *María* (1867), la cual se convertiría en obra que enarbola el estandarte del Romanticismo colombiano, pues en esta obra destacan sobremanera las características más representativas de este movimiento literario; de igual manera, fue precursor en la figura femenina con el personaje de María. Otro escritor fue Rafael Pombo³⁴ (1833-1912), considerado como uno de los precursores del Romanticismo y cuya obra se caracterizó por sus diversas tonalidades románticas. También conviene mencionar a Soledad Acosta de Samper (1833-1913), quien fue la escritora más influyente de su época y, actualmente, una de las más representativas de toda América; era feminista y destacó en el ámbito de la novela, siendo *Romaña* (1863) su

³² La edición realizada por Héctor Orjuela consiste en 59 poemas, pero resulta complicada de rastrear en la actualidad.

³³ Remedios Mataix agrega a Charles Nodier y a Pierre de Béranger a la lista de los autores que tradujo Silva en su adolescencia; sin embargo, en la edición a la cual se tuvo acceso para la realización de este trabajo no se encuentran estos autores.

³⁴ Véase la nota 7 del primer capítulo.

novela más notoria. Para finalizar esta lista, Julio Arboleda (1817-1862), uno de los fundadores de la revista *El Mosaico*; fue un poeta cuya producción artística tuvo como eje central la naturaleza, la melancolía y la pasión.

El Romanticismo en Colombia tuvo dos ejes principales: la identidad nacional, desde una perspectiva histórica, político-social y natural, y la exacerbación del yo, dentro de las nociones del individualismo, la subjetividad, la imaginación y el ideal. Bien podríamos decir que este movimiento tuvo como base el planteamiento de una dicotomía que puso en contraposición las nociones de la identidad desde un ámbito externo e interno: por un lado; lo externo era una apología al proyecto de nación existente luego de la reciente independencia del imperio español; mientras que lo interno fungía como la identidad desde la perspectiva individual, es decir, desde los campos de la subjetividad y el sentimentalismo. En palabras de Jiménez: «El romanticismo se debatió entre los extremos e hizo de la pasión por afirmar el mundo real histórico y reformarlo y mejorarlo una fuerza poética tan importante como la aspiración contraria de escaparse de él hacia lo infinito» (1991).³⁵. He aquí que encontramos nuestro punto de partida para el análisis de la primera producción silvana.

Si bien en los primeros poemas de Silva se evade hasta cierto extremo la noción de un mundo real, el cual puede ser representado y exacerbado, no podemos descartar el hecho de que existen unos primeros ejercicios líricos, cuya finalidad fue fungir como una primera aproximación lírica hacia esa representación de lo externo en conjunción con lo interno, desde la óptica, claro está, romántica.

En los poemas «A una enferma» y «El sepulcro del bosque», encontramos una representación cercana a esos sentimientos, los cuales evocan una idealización de la naturaleza en contraposición, por ejemplo del primer poema: a una enfermedad, y del segundo: a un símbolo religioso. Nos centraremos primero en este último.

³⁵ Esta cita de Jiménez fue recuperada de Giraldo, M. (2012). «El concepto de romanticismo en la historiografía literaria colombiana» (The Concept of Romanticism in Colombian Literary Historiography). *Estudios de literatura colombiana*, núm. 30, pp. 13-29.

Recordaremos que, para la poética romántica en Colombia, la naturaleza era sinónimo de refugio espiritual; por lo que evocaba, en gran parte de sus representaciones, las ideas de lo provinciano, de la libertad, de lo salvaje y, también, de la nostalgia. Esto último puede vislumbrarse con mayor precisión en «El sepulcro del bosque», cuya lectura nos evoca un panorama inhóspito y salvaje, donde se nos presenta, en los primeros versos, la imagen sagrada de una cruz resguardada por la naturaleza: «A la sombra de un árbol añoso/ Hay una cruz de piedra/ Que velan en abrazo misterioso/ Zarzas salvajes y silvestre yedra» (Silva, 1979, vv. 1-4). La imagen que nos brinda el principio del poema, a través de un hipérbaton en los primeros dos versos que invierte el orden usual de la frase, logra realzar esta primera proyección de la naturaleza, la cual resguarda la figura de la cruz: símbolo sacro cuya connotación, en este poema, funge como alegoría directa de lo sagrado y lo divino desde la óptica cristiana; se tiene por entendido que el símbolo de la cruz bien resulta en una noción de totalidad si se examina con el prisma de su significación universal: «is the foundation of all symbols of orientación on every plane of human existence» (Chas, p. 27). De manera que, en este poema, la cruz funciona como un vínculo entre lo terrenal y lo sagrado.

Durante el desarrollo de la segunda estrofa se amplía un poco más la intención del poema, pues nos describe la cruz cubierta por «musgos oscuros»; además, es protegida por una rama, la cual «le da sombrío». Este detalle me resulta importante resaltar debido a la carga simbólica con la que dota Silva al bosque.

Podemos entender que se trata, pues, de la idea de un santuario que resguarda la cruz. Este juicio es inspirado, en parte, por la concepción céltica de que el bosque funge como santuario: «As a symbol of life, the tree may be regarded as a link or the intermediary between the Earth into which its roots delve and the vault of Heaven which its topmost branches brush» (Ogac 12: pp: 185-97).³⁶ Las intenciones del sujeto lírico de dotar de esas cualidades de cobijo y resguardo al bosque bien pueden encajar con la idea de un santuario que resguarda la cruz: todo vinculante entre lo terrenal y lo

³⁶ Esta cita y la anterior han sido recuperadas de Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols* (2ª edición de Editions Robert Laffont S. A., Buchanan-Brown, J., trad.). Londres: Penguin Books.

divino.³⁷ Aunque es verdad que existen diversas interpretaciones respecto a la simbología del bosque (una de las cuales, propuesta desde el psicoanálisis, puede representar el inconsciente y el miedo que este esconde), y considerando el contexto del poema y el año de su posible escritura, no me parece que este sea el caso, ya que el poema mismo evade la exploración de un ambiente de incertidumbre y de misterio; más bien busca recrear la idea del bosque como este lugar sombrío que resguarda el vínculo entre lo empíreo y lo terrenal. Ya en la siguiente estrofa se demuestra con totalidad esta idea.

En la tercera estrofa del poema se describe de mejor manera el ambiente natural que rodea la cruz, pero, al mismo tiempo, atribuye a la naturaleza, en este caso representada por el bosque, características del movimiento arquitectónico gótico, como si bien se tratase de un santuario: «Como sobre el tapiz rico del muro/ De gótica capilla,/ Se alza del bosque sobre el fondo oscuro,/ Con noble gracia y majestad sencilla» (Silva, 1979, vv. 9-12). Por extensión, entonces, el análisis e interpretación propuestos no yerran en lo absoluto.

En el desarrollo de las estrofas subsiguientes se presentan diversos elementos que dotan de mayor carácter natural y salvaje el mundo lírico del poema. Estos son un pájaro, las miosotis y un arroyo. Si bien estos elementos en conjunción aportan mayor intensidad a la idea de la naturaleza, realizándola, considero que estos símbolos tienen una doble intencionalidad más allá de ser interpretados como enlaces entre el Paraíso y lo terrenal (refiriéndome al pájaro y al arroyo), esto es, de nuevo con la óptica romántica para comprender el posicionamiento de estos símbolos presentes estratégicamente en el poema. Es menester, por ende, pensarlos más como un conjunto y no de forma individual; es decir: estos elementos forman parte de un todo superior a sí mismos, el bosque, que, al igual que con la cruz, les da cobijo, conformando así la totalidad de «la naturaleza» en el poema.

Ahora habrá de retomarse un concepto del Romanticismo colombiano explicado con anterioridad: la identidad nacional. Considerando el contexto de la confección de

³⁷ En la cultura china, por ejemplo, se tiene la idea del bosque como lugar propicio para la residencia de un templo.

este poema, me inclino a pensar que estos elementos amalgaman una suerte de representación de la identidad colombiana desde la exacerbación de sus elementos naturales. Por esto he mencionado antes que convenía pensar estos elementos como un conjunto, más que de manera independiente; sin embargo, aun en el afán de pensarlos como parte de un elemento más grande, tienen su propia individualidad, la cual destaca por sí misma.

Por otro lado, de todos estos símbolos, el que más llama la atención es la miosotis, cuyo nombre popular es «No me olvides». Esta planta podría suponernos un problema para sostener la interpretación propuesta debido a la connotación que esta flor arrastra consigo. Sin embargo, no supone en realidad ningún tipo de contratiempo real, al contrario: complementa más este análisis.

De entre todas las flores, Silva eligió esta en concreto, lo que me parece tiene doble intencionalidad: la primera, relacionada con su nombre de uso popular, como se mencionó en el párrafo anterior; la segunda, porque funciona en conjunto con los elementos del arroyo y del pájaro, los cuales explicaré a su tiempo. Indagando con mayor soltura el primer motivo de Silva por usar esta flor, conviene considerar sus características: son de tintes «azulados»; aunque es una especie originaria de Europa, esta se extendió por toda la parte sur de América durante los periodos correspondientes a la colonia. De manera que, si pensamos en la expansión de esta flor a lo largo de tierras americanas como una parte más de la influencia europea, es posible reflexionar el hecho de que Silva, al insertarla en el poema, hace una suerte de conexión entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo: se trata de una representación de la mezcla cultural que dio forma a la identidad colombiana.³⁸

En lugar de pensar esta flor como una advertencia del olvido, en este caso específico, parece referirse a lo sagrado y elevado. Sostengo la idea de que la miosotis del poema puede bien ser integrada a la totalidad de elementos para destacar, tal como la identidad Colombiana: la libertad y lo salvaje, representado por el pájaro; el

³⁸ Además del matiz que da nombre a la flor: «No me olvides». Podría ser que Silva usó esta flor como una insinuación respecto a la importancia de preservar la historia, las raíces y los valores propios de Colombia.

constante fluir, la musicalidad y el eterno movimiento hacia adelante, representado por el arroyo; y la belleza y la persistencia de la memoria, por la miosotis. Considerando el contexto de la época en la que fue escrito este poema, me inclino más por esta interpretación, más allá de configurarlos como elementos aislados uno de otro, hiperbolizando los símbolos del bosque y de la cruz para crear una amalgama más evocadora en la imagen poética.

Por cierto, este poema no es el único que retrata la idea de la identidad nacional desde el Romanticismo colombiano, en el poemario *Intimidades*. Me gustaría destacar también el poema «A una enferma», el cual está estructurado en 18 versos libres.

La elección de Silva para implementar este tipo de versificación, en este poema específico, se justifica con la finalidad de hiperbolizar las imágenes poéticas que este contiene, pues se encuentra dividido, si habláramos desde la óptica de la narrativa, en tres segmentos: el primero presenta al sujeto lírico como tema central del poema, quien es la figura de una enferma convaleciente en búsqueda de un remedio para su enfermedad; el segundo constituye el cuerpo del poema, el cual resulta en una sucesión de elementos enlistados de todo cuanto podría serle de ayuda a esta mujer para curar su enfermedad; y el último segmento cierra el poema con la esperanza que todo lo mencionado anteriormente le sirva como remedio para devolverle un «roseo color» a sus mejillas.

Descrita la estructura general del poema, me gustaría indagar más en cada segmento de este, a fin de desentrañar la presencia de la noción de identidad colombiana. En el primer segmento, que consta de una estrofa de cuatro versos, el sujeto lírico que introduce la narrativa del poema comienza haciendo cuestionamientos referentes a la situación de la enferma, a quien van dedicados esos versos; desde el principio insinúa que la situación de esta mujer parece ser de suma gravedad: «¿Conque te vas también? ¿conque estás débil» (Silva, 1979, v. 1). La implicación aquí realizada desde el comienzo por el sujeto lírico evoca uno de los motivos literarios más emblemáticos del Romanticismo colombiano: la figura de la mujer enfermiza, débil y virginal, como la María que nos presenta Jorge Isaacs en su novela homóloga, la

cual terminaría por ser un referente arquetípico para algunos escritores colombianos representantes de ese movimiento.³⁹

Tomando como mayor referencia la tradición europea romántica de la Germania y la Galia, el rescate que se lleva a cabo de estas figuras femeninas deriva en la imposición de la feminidad en el Romanticismo, bajo una óptica dicotómica y multifacética: por un lado, nos encontramos con la mujer pura, angelical y musa, pero también representada como ente seductor y pasional. En este poema específico, encontramos una representación que, más bien, se inclina a lo impuesto por Jorge Isaacs: «¿Conque el aliento de vivir te falta/ Y a buscar vas para tu cuerpo enfermo/ El aire puro, las campestres auras?» (Silva, 1979, vv. 3-4). Ya desde este primer acercamiento realizado del poema, encontramos los primeros indicios de la presencia de la naturaleza como parte esencial del *corpus* de este: en el momento que se menciona la búsqueda de la pureza del aire.

Ya iniciado entonces el segundo segmento del poema, el sujeto lírico comienza un listado de elementos, los cuales tienen una diferenciada carga simbólica entre sí. En el verso: «Pues mira, que en las tardes melancólicas» (Silva, 1979, v. 5), el uso que hace el sujeto lírico del adjetivo «melancólico», como un epíteto, denota la imposición de un juicio de valor, ya que se le está atribuyendo una adjetivación directa a la noción que se percibe de la tarde, a través, también, de una sinestesia, la cual se consolida al final de su enunciación.

El verso que sigue de este: «En el puro fulgor de las mañanas» (Silva, 1979, v. 6), también llama sobremanera la atención, ya que adquiere mayor significación si se considera el tópico central del poema, así como el contraste que el sujeto lírico hace entre la idea de la enfermedad y la idea de la naturaleza, las cuales se contraponen. La simbología que reside en «las mañanas», en esta parte del poema, precisa en que el sujeto lírico las presenta como estos momentos de pureza y divinidad, los cuales desprenden un intenso fulgor que parecen disipar la noche: «It symbolizes the time when light is fresh, of beginnings when all is still uncorrupted, pure and

³⁹ Y como también nos presentaría, más de una década después, Asunción Silva, con su reivindicación a la figura de Marie Bashkirsteff, en su novela *De sobremesa*.

uncompromised. Morning is a symbol of both purity and of promise, it is the time of Edenic existence» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 675). Además, la carga simbólica de «las mañanas» puede atribuirse a la significación que se interpreta tanto de pureza como del afán de pronta recuperación, implicando, a su vez, la noción del porvenir y de un nuevo comienzo. En esta parte del poema encontramos un nexo tangible con el tópico de la enferma, que aparece en el primer segmento de este poema.

Prosiguiendo con el desarrollo de los siguientes versos, encontramos dos que he creído justo interpretar de manera conjunta, en vez de manera individual. Estos son: «En las húmedas nieblas que se tienden/ Como velas al pie de la montaña» (Silva, 1979, vv. 7-8). A diferencia de los dos casos anteriores, en estos no existe una intencionalidad mayor en los elementos de «la niebla y las montañas», más allá de su función para crear imágenes evocadoras en la mente del lector, realizando la representación de la naturaleza. Para lograr este efecto, Silva se sirvió de dos figuras retóricas: la metáfora y la hipálage; la primera, cuando evoca la niebla, pues la describe como si se tratara de velas que se tienden «al pie de la montaña»; la segunda, cuando invierte la lógica de la realidad para tener un impacto mayormente estético en el lector, pues atribuye la palabra «húmedas» a la niebla en lugar de a las montañas.

Los siguientes versos corresponden a una sucesión de elementos que se aglutinan para crear una identidad con la naturaleza, a fin de que esta resulte más palpable en el imaginario del lector; por ejemplo, la implementación de elementos característicos que se encuentran en la naturaleza, como la verdura, las aves, la cascada, las piedras y la plata⁴⁰. Todos estos elementos evocan con mayor intensidad la idea de una cura, con base en la naturaleza, para la enfermedad que acongoja ese cuerpo enfermo. Por otra parte, estos elementos naturales pueden tener una segunda

⁴⁰ Este último caso a manera de metáfora, ya que el verso que contiene este elemento es el siguiente: «En leves hilos de intangible plata» (Silva, 1979, v. 14). Este verso se encuentra, a su vez, subordinado a otros tres anteriores, los cuales son «En los dulces poemas que murmura/ Bajo las frescas sombras la cascada/ Que al chocar en las piedras se convierte» (Silva, 1917, vv. 11-13). Estos conforman una metáfora en donde los elementos del poema, como la cascada, la piedra y la plata, son imprescindibles para consolidar la idea de que, de la naturaleza, brota también su propia poesía.

intención si son interpretados como parte fundamental de la identidad colombiana, pues recordemos que Colombia es uno de los países de América Latina con mayor riqueza en biodiversidad y paisajes naturales.

Ya analizados estos dos segmentos del poema, es menester detenernos en el último segmento, el cual da cierre a la narrativa que se ha construido a través de los versos anteriores. El sujeto lírico, luego de terminar con su enunciación de elementos característicos de la naturaleza y revitalizadores, a su vez, de la identidad de Colombia, devuelve el enfoque del poema hacia la enferma, deseándole que ojalá: «Encuentres nueva vida, que devuelva/ Roseo color a tus mejillas pálidas/ Venturosas sonrisas a tu boca/ Y sueños infantiles a tu alma.» (Silva, 1979, vv. 15-18); esto quizás pueda ocurrir si la enferma decide reencontrarse con la naturaleza, lo que puede ser interpretado también como una suerte de renovación y revitalización de la identidad nacional, pues recordemos que, durante la época en la que se escribieron estos poemas, Colombia todavía seguía buscando una identidad nacional tras la independencia del imperio español.

Con el planteamiento general de este poema, Asunción Silva rescata la figura de la mujer enfermiza del ideario romántico. Este texto podría resumirse como la esperanza y el anhelo de una identidad nacional a través de la naturaleza y los paisajes colombianos; esto como respuesta al ideal romántico de renovación, en contra de la corrupción y el anarquismo inicial arrastrado tras la guerra de independencia y del surgimiento de una nueva nación.

Existen otras propuestas de Silva, dentro de este poemario, que también merecen ser mencionadas antes de pasar al siguiente periodo poético, ya que también buscan retratar el sentimiento romántico colombiano; concretamente, «Las ondinas», poema que abre la edición usada para este trabajo. Se trata de un poema de tinturas nocturnas, el cual devela la otra cara de la naturaleza, desde las nociones de la ultratumba, recuperando, en este ardid, la figura mitológica de las ondinas, quienes representan deidades de la naturaleza personificadas como jóvenes hermosas: «Todo es silencio allí, do en otro tiempo/ Hubo bullicio y locas alegrías.../¡Pero mirad! Son vaporosas sombras/ Las que en la oscura selva se deslizan./¡Ah! No temáis no son

aterradores/ Fantasmas de otros tiempos -son ondinas;» (Silva, 1979, vv. 9-14). En este poema también vemos representada la naturaleza en conjunto con la figura femenina, ahora divinizada con estos seres mitológicos de vida nocturna.

En esta tónica, también encontramos poemas de matices nocturnos y oníricos, como en el caso de «Sub-umbra»: «Tú no lo sabes... mas yo he soñado/ Entre mis sueños color de armiño,/ Horas de dicha con tus amores» (Silva, 1979, vv. 1-3), cuyo tópico resulta en la alusión de un amorío pasado, el cual, al momento de ser arrastrado una vez más por la memoria, evoca una fatalidad (que recuerda por momentos al «Nocturno» de *El libro de versos*).

Asimismo, es necesario mencionar el caso de «Edenia», el cual es la apología del ideal de una mujer, desde una óptica meramente personal y, a su vez onírica, recordándonos este aspecto del Romanticismo, donde los juicios personales y el antropocentrismo son parte fundamental en este movimiento literario: «Mujer, toda mujer ardiente, casta/ Alumbrada con luz de lo ideal.../Radiante de virtud y de belleza/ Como mi alma la llegó a soñar,/ ¿En sus sueños de cándida ternura/ Así la encontrará?» (Silva, 1979, vv. 13-18).

Finalmente, existen en este poemario otros dos poemas dignos de mención: «Adriana» y «A Adriana». El primero abre con un epígrafe de Víctor Hugo, perteneciente al poemario *Feuilles d'automne*, el cual habla de la pureza y virginidad de la mujer como ideal romántico; acto seguido, Silva nos presenta un poema donde propone una reivindicación a la figura femenina, tanto desde una óptica divina como literaria, haciendo una clara referencia a la figura de la Beatriz de Dante Alighieri: «Noble como la cándida adorada/ Del inmortal poeta florentino» (Silva, 1979, vv. 1-2). Por otro lado, en «A Adriana», encontramos la expresión máxima de este movimiento romántico, ya que, en este poema, con la estructura clásica del soneto, el sujeto lírico evoca una figura femenina tan distante que termina por materializar en sus sueños: «Si cuando va mi pensamiento errante/ A buscarte en parajes de otro mundo/ Con la nostalgia se encontrara⁴¹ a solas/ Sobre las aguas de la mar gigante/ Entre el cielo

⁴¹ Licencia de Silva para mantener el verso endecasílabo, con la finalidad de no romper la medida del verso en el cuerpo total del poema.

purísimo y profundo/ Y el vaivén infinito de las olas» (Silva, 1979, vv. 9-14). Las aspiraciones de Silva para este poemario ahora resultan más comprensibles luego de este recorrido por varios de sus primeros poemas.

Considerando que este poemario permaneció inédito durante varias décadas después de la muerte del autor, resulta un documento bastante enriquecedor para comprender esta primera época del Silva romántico, la cual, antes, había sido reducida a un periodo anecdótico. Con este análisis se han identificado los diferentes *motifs* recurrentes en el Romanticismo colombiano, entre los que encontramos la representación protagónica de la naturaleza en ciertas producciones poéticas, la figura femenina desde diferentes ópticas, tanto del ideal como de la fatalidad y la enfermedad, y la búsqueda de una identidad nacional, siempre desde la subjetividad, la naturaleza y el antropocentrismo. Con base en la conjunción de todos estos elementos, podemos considerar que, en este poemario, Silva construye una identidad nacional, la cual parece encontrarse siempre en constante revitalización y renovación.

Ya realizado este acercamiento a la poesía de nuestro primer Silva, es menester realizar un salto en el tiempo: cuando el mundo occidental, de un momento a otro, comenzó su lenta transición a un nuevo siglo; por desgracia, Silva jamás sería capaz de atestiguarlo en la plenitud de su vida, mas estaría presente para retratar sus primeros bocetos.

EL MODERNISMO PREMATURO EN *EL LIBRO DE VERSOS*

Durante el desarrollo del primer capítulo de esta investigación hemos examinado la trayectoria personal y artística de José Asunción Silva; sin embargo, es de suma importancia hacer un par de aclaraciones antes de imbuirnos por completo al poemario que nos ocupará este segmento del trabajo: la primera es que solo se harán algunas anotaciones respecto al contexto histórico de este poemario; la segunda es que habrá cierta digresión reservada para relatar, de manera breve, el contexto histórico de algunos poemas, ya que estos fueron de los pocos que se publicaron mientras Silva todavía perpetuaba su existencia en este mundo; se tiene constancia de que, en vida, alrededor de 9 poemas fueron publicados entre 1886 y 1896. Ya realizada esta breve aclaración, es menester hacer un salto de varios años en el tiempo, alejándonos de ese primer Silva romántico que creaba sus primeros bosquejos de lo que sería, tiempo después, su poética, a fin de adentrarnos en lo que podríamos proclamar su «consolidación como poeta».

De regreso a su natal Colombia, en 1886, Silva no esperaría ni un momento para dar rienda suelta a su, ahora, pluma renovada. Ya en el capítulo primero nos hemos referido al poemario *La Lira Nueva*, que fue de las primeras publicaciones que hizo el autor luego del retorno a su patria. En esta antología lírica aportó los poemas «Ars»⁴², «Resurrecciones» y «Obra humana», los cuales verían la luz el mismo año de su regreso.⁴³ Un año después, veríamos también la divulgación de su poema «Taller moderno», cuya datación radica en abril de 1887, publicado por *Papel Periódico Ilustrado*.⁴⁴ Luego de este poema, Silva no haría una nueva publicación hasta diciembre de 1892, con «Los maderos de San Juan», el cual sería acogido en la *Revista Literaria* de Bogotá. Fue en este año que escribió también su «Nocturno», el cual, sin embargo, no se publicó hasta 1894 en la publicación de *Lectura para Todos*.

⁴² Apareció con el título de «Estrofas» en la antología.

⁴³ Se anexa también a esta antología el poema «La calavera», el cual no forma parte de *El libro de versos*, pero también es menester mencionarlo brevemente.

⁴⁴ Este poema fue dedicado a Alberto Urdaneta, quien fue el fundador de esas publicaciones entre 1881 y 1889.

En 1894 también vio la luz el poema de «Lázaro», en *El Correo Nacional* de Bogotá, y sobre esta tónica, un año después, en *El Herald*, publicó el poema «Crepúsculo». El último de los poemas que dio a conocer Silva antes de su muerte fue un caso bastante especial: hagamos memoria del poema «Don Juan de Covadonga», su último poema escrito en vida, el cual fue leído por el propio poeta la noche en que se suicidó, en 1896.

Existen, además de estos poemas de *El libro de versos*, otros que fueron publicados de manera póstuma; todos en el mismo año: 1898. Pongamos por caso «Al pie de la estatua», publicado en *El Correo Ilustrado*, cuya firma del autor data de 1895, aunque en ese entonces el título era «El 28 de Octubre». También encontramos el caso de los poemas que fueron consagrados para formar parte de *Repertorio Colombiano*: «Un poema», «Paisaje tropical», «A veces cuando en alta noche»⁴⁵ y «Poeta di paso»⁴⁶.

También, en este poemario, encontramos un par de casos especiales de poemas que bien pertenecieron originalmente a *Intimidades* o que permanecieron inéditos hasta su publicación en la primera edición oficial del poemario en 1923 por la editorial Cromos. Los casos que me gustaría puntualizar son los poemas «Infancia» (1883), «Crisálidas» (1883), «Juntos los dos»⁴⁷ (1884) y «Luz de Luna» (1883). Este listado anterior es de aquellos poemas que, originalmente, estaban adscritos dentro del poemario *Intimidades*, del cual ya hemos hablado con anterioridad.⁴⁸ El caso del último poema es particular, ya que Silva decidió hacerle modificaciones estilísticas y de reducción. Los últimos poemas que me gustaría mencionar son «Día de difuntos», «Psicopatía», «Vejece»⁴⁹ y «Al oído del lector». Estos últimos no verían la luz sino hasta la publicación de la primera edición de 1923.

⁴⁵ Es interesante el caso de este poema, ya que se publicó originalmente con el título de «Nocturno» en la antología. Este dato es de suma relevancia si tomamos en cuenta que «Silva sólo dio el título de *Nocturno* a una sola composición» (Ureña, 1962, p. 141). La mayor inspiración para este poema fue la figura de Isabel Argáez.

⁴⁶ Conocido también con los nombres de «Nocturno I» o «Ronda».

⁴⁷ Cuyo título original era «Nota perdida».

⁴⁸ Otro poema perteneciente a *Intimidades* que no se adscribe dentro de este poemario es «Sonetos Negros», el cual se encuentra inconcluso y está fechado en 1884.

⁴⁹ Este poema se encuentra fechado en 1889.

Realizado este recorrido referente a la historia, por tiempos dispersa e inconexa, de la publicación de cada uno de los poemas que conforman este poemario, viraremos la atención ahora hacia el análisis de estos, en un afán por desentrañar los primeros indicios del movimiento modernista en la obra poética silvana, que fue publicada en vida del autor a través de *El libro de versos*.⁵⁰

Antes de adentrarnos en el poemario en sí, debemos hacer un par de digresiones concernientes al movimiento conocido como «Modernismo»: de dónde surge, quiénes son sus exponentes más importantes y cuáles son sus características esenciales. Después de esta exposición, podremos comenzar a trazar enlaces con el poemario de Silva, con base en una selección de sus poemas para este análisis.

Comenzaremos definiendo qué es el «Modernismo» bajo una óptica primeramente general. *The Oxford Dictionary of Literary Terms* se refiere a este como:

A movement in Spanish-language poetry of the period from the 1880s to c. 1916, inaugurated by the Nicaraguan poet Rubén Darío [...] They were dedicated to formal experiment, rhythmic flexibility, and ideals of artistic purity, partly under the influence of the French Parnassians and Symbolists. (Baldick, 2015, p. 379)

Esta definición proporcionada por Baldick es bastante afín a la que, en su momento, Ureña planteó en la introducción de su libro *Breve historia del modernismo*, en el que nos espeta que:

El movimiento modernista que en el orden literario se promovió en la América de habla española obedeció a diversas tendencias del periodo posromántico, similares a las que se habían manifestado en otras literaturas, especialmente en Francia, donde con el parnasismo se entronizó el culto de la forma y con el simbolismo se renovaron, además

⁵⁰ Se tiene plena conciencia de la existencia de más poemas que fueron publicados en vida del autor, como «Sinfonía color de fresa con leche» (1894), en *El Herald*; «Confidencial», el cual pertenece a la juventud más temprana de Silva y fungía como una suerte de invitación a las reuniones del grupo «El Mosaico»; «Encontrarás poesía» (1884), dado a conocer por *El Liberal*; «A un pesimista» (1886), único poema que firmó en Europa, bajo el ala de *La Siesta*. Mataix (2006) rescata también algunas composiciones poéticas que realizó Silva como medio publicitario, entre estos poemas encontramos «[Anuncio del almacén Bohemia]» (1889), «Acuarelas» (1894) y «Sus dos mesas» (1894).

del *idearium* poético, los modos de expresión y la técnica del verso. (Ureña, 1962, p. 11)

Conviene recordar que el movimiento Modernista tiene sus raíces, principalmente, en los sucesos históricos que tuvieron lugar en la América Hispánica durante gran parte del siglo XIX hasta finales de este, esencialmente importantes sucesos históricos como las guerras independentistas de las colonias del imperio español en América: «This was also the time when colonial rule began to disintegrate on a global scale and to reveal its darker side, vis-à-vis renewed neocolonial configurations» (Franco, 2015, p. 228).

Haciendo un breve ejercicio de memoria, destacamos que, luego de consolidados estos movimientos independentistas, las jóvenes naciones, hereditarias de esas antiguas colonias, se enfrascaron en la búsqueda y consolidación de su propia identidad a través de diversas expresiones de arte, enfatizando; la literatura por intereses de esta investigación: «Literature was, during the first three quarters of the nineteenth century, a means of reflection not so much about aesthetics as about identity and nationhood» (Franco, 2015, p. 230). De manera que, durante esta época, encontramos textos de índole literaria que plantean la búsqueda incesante de una nueva identidad que fuera más allá de lo heredado por la colonia española.⁵¹ Este periodo de constante transición terminó consolidándose con la guerra hispano-estadounidense de 1898, «[it] brought Spanish colonial rule to a complete end after the lost of the Empire's last bastions in Latin America (Cuba and Puerto Rico), leading to new political alignments» (Franco, 2015, p. 227).

Ya con este tenor, la América Hispánica, libre del feudo de la corona española, se enfrentará de cara a la transición provocada por la modernidad. En muchos países de la Europa occidental, la industrialización y edificación de las grandes metrópolis comenzaron a revelarse en el horizonte más cercano, dejando de lado lo que, en ese entonces, se consideraba «tradicional» y «clásico». Los nombres como Nueva York,

⁵¹ Cabe destacar que, como ya se ha expuesto con anterioridad, Silva usó como molde principal el movimiento del Romanticismo para consolidar, a través de sus primeros poemas concernientes a *Intimidades*, un primer bosquejo de esa identidad nacional, lo que parecía ser una tendencia durante gran parte del siglo XIX.

París y Londres empezaron a inspirar todas esas civilizaciones, pues se habían convertido en los centros culturales de mayor relevancia para el imaginario europeo de esta incipiente y emergente modernismo.⁵² Trayendo este contexto a colación, es momento de dirigirnos a nuestro tópico central.

«Spanish American *modernismo* was, according to Paz, a belated version of European romanticism: a literary movement bearing the wound of spiritual banishment» (Franco, 2015, p. 226). De momento ahondaremos en el concepto de «Modernismo». Debemos recordar que este fue el primer movimiento literario acuñado en la América Hispánica libre del yugo colonial español; si bien existen con anterioridad obras confeccionadas en estas regiones, conviene aclarar que estas se gestaron en tiempos coloniales y de prematura independencia, por lo que seguían ulteriormente los cánones y movimientos gestados en Europa, mayoritariamente influenciados por España, Francia y Alemania.

Como señalan Franco (2015) y Ureña (1962), el Modernismo se revela entonces como una reacción posterior al movimiento romántico, el cual se posiciona en un tenor de ruptura y cambio: «Modernista era todo el que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión» (Ureña, 1962, p. 12). Como consecuencia de esto, la América Hispánica comenzó un desarrollo intelectual distinto, pero al mismo tiempo semejante al europeo. El Modernismo realizó con mayor énfasis una exploración y, a su vez, renovación de las nociones estéticas literarias, rechazando la imitación de los modelos pasados; de manera que se propició la originalidad y la libertad de concebir nuevos moldes literarios, los cuales tendrían como filosofía el ser adaptativos y no restrictivos para su concreción.

⁵² Recordemos que, a la par del Modernismo hispánico, se dio lugar un movimiento similar, un poco más amplio, llamado en inglés *Modernism*: «A general term Applied retrospectively to the wide range of experimental and *avant-garde* trends in the literature (and other arts) of the early 20th century, including Symbolism, Futurism, Expressionism, Imagism, Vorticism, *Ultraísmo*, Dada and Surrealism» (Baldick, 2015, p. 378).

En este periodo de transición, encontramos a diferentes representantes de este movimiento, entre los que se encuentran los reconocidos Rubén Darío⁵³ (1867-1916), José Martí⁵⁴ (1853-1934), Amado Nervo⁵⁵ (1870-1919), Manuel Gutiérrez Nájera⁵⁶ (1859-1895), Rómulo Gallegos⁵⁷ (1884-1969) y nuestro poeta José Asunción Silva. Tampoco hay que olvidar la presencia de voces femeninas en este periodo de constante cambio y agitación intelectual. Me gustaría acotar que estas voces, debido a diversos actos de categorización y diferenciación, fueron apartadas del movimiento modernista para atribuirles una categoría diferentes a la de sus contrapartes masculinas, siendo tildadas de una escritura «femenina» o «posmodernista»:

En ambos casos, la posición de estas autoras se advierte como variante respecto a un centro literario sobre el que gravita tanto la crítica como las

⁵³ Poeta nicaragüense, quien fue una de las figuras insignias del movimiento modernista. Su texto más influyente fue *Azul* (1888), publicado durante la misma época en la que Silva comenzó a confeccionar sus primeras poesías para *La Lira Nueva*. Se considera que *Azul* inauguró el movimiento modernista debido a la introducción de elementos simbolistas y parnasianos, tal como ya lo ha mencionado Ureña.

⁵⁴ Poeta y ensayista cubano, que murió en combate en la localidad de Dos Ríos. Su figura trascendió más allá del rubro literario, ya que es considerado un emblema nacional y una de las personalidades más reconocidas en la América Hispánica como símbolo de independencia y lucha intelectual. Su ensayo más emblemático es *Nuestra América* (1891), con el que destaca por ser de los primeros escritores que abogaban por una independencia intelectual en la América Hispánica, alejándose de las influencias europeas.

⁵⁵ Escritor y poeta mexicano fallecido en Uruguay. En su poesía experimentó con el lenguaje, considerando el tono (por tiempos melancólico y romántico). Exploró diversidad de temas que se alineaban con el pensamiento modernista de la época: el amor, la muerte, lo metafísico (en el ámbito de la trascendencia), lo espiritual, lo universal y la naturaleza. Su producción lírica tiene un amplio abanico de formas, pues desarrolló la técnica tradicional literaria, pero también cultivó las enseñanzas modernistas. Su poemario más reconocido es *La amada inmóvil* (1920), publicado un año después de su muerte.

⁵⁶ Escritor y poeta mexicano. Participó en diversas publicaciones literarias como «Revista Azul» y «Revista Moderna», donde destacó por su habilidad en la experimentación de las formas y su ímpetu por la renovación de los cánones literarios de aquella época. Fue rotundo en dejar atrás las tendencias románticas impuestas por la literatura europea. Su vida fue corta, pero dejó tras de sí un legado con el cual, hasta el día de hoy, evidencia su importancia para el movimiento modernista. Entre su obra destaca: *Cuentos frágiles* (1883) y *La duquesa Job* (1889). Entre sus allegados contemporáneos era conocido bajo el pseudónimo de *El duque Job*.

⁵⁷ Escritor y político venezolano, conocido por abordar en sus obras temáticas sociales y políticas; de igual manera, trataba la vida cotidiana y las costumbres del pueblo venezolano. Su obra más emblemática es *Doña Bárbara* (1929). En 1947 fue elegido presidente de Venezuela, sin embargo, su periodo en el poder fue breve debido al golpe de Estado que sufrió durante su mandato.

valoraciones sociales y culturales. Esa perspectiva refleja el factor de «género», es decir, de lo considerado masculino y femenino, que se extiende a los conceptos de centro y de periferia. (Escaja, 2014)

Durante gran parte de la historiografía literaria, muchas de estas escritoras fueron ubicadas en una periferia lejana a los cánones modernistas. Sin embargo, y a manera de reivindicación, me gustaría incluirlas en este apartado de figuras destacadas del Modernismo, considerando que el punto de vista femenino es igual de trascendental que el masculino. Estas escritoras son María Eugenia Vaz Ferreira⁵⁸ (1875-1920), María Enriqueta Camarillo⁵⁹ (1872-1968) y Juana Borrego⁶⁰ (1877-1896). Además, ampliando el espectro, podríamos anexar a Delmira Agustini⁶¹ (1886-1914), Alfonsina

⁵⁸ Poetisa uruguaya que publicó la mayoría de su obra en revistas y periódicos, gracias al apoyo de sus amigos y familiares. Se publicaron dos poemarios de manera póstuma: *La isla de los cánticos* y *La otra isla de los cánticos* (1924-1925).

⁵⁹ Mexicana pródiga. Fue escritora, dramaturga, pianista, poetisa, traductora y cuentista. A la edad de 22 años, en 1894, comenzó a colaborar en diferentes revistas, entre las que destacan «Revista Azul» (al igual que Gutiérrez Nájera) y «Mundo ilustrado». En el estadio poético, publicó sus primeros poemarios bajo el pseudónimo masculino de Iván Moszowski. Durante toda su vida, fue bastante prolífica en lo que refiere a su producción artística, por lo que pronto fue reconocida dentro del movimiento modernista. También fue precursora de revistas feministas. Entre su obra más destacada se encuentran *Mirlitón* (1918), *Lo irremediable* (1927) y *Enigma y símbolo* (1926).

⁶⁰ Cuyo apellido también puede encontrarse como Borrero. Fue poetiza y pintora cubana. Desde temprana edad estuvo arropada por el mundo de las letras, pues tanto su padre como su hermana se dedicaban a la escritura lírica y narrativa. Su único poemario sería titulado *Rimas* (1895). Murió a sus cortos 19 años.

⁶¹ De origen uruguayo, fue una poetisa y escritora que publicó sus primeros escritos en revistas a la corta edad de 16 años. Su poesía aborda temas como el erotismo, el amor y la perspectiva femenina en un mundo regido por hombres. Entre su obra destacada se encuentran *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Estas obras le valdrían el reconocimiento de Rubén Darío. Fue asesinada por su exmarido luego de un divorcio tortuoso, aunque se han realizado varias publicaciones de manera póstuma.

Storni⁶² (1892-1938), Juana de Ibarbourou⁶³ (1895-1979) y Gabriela Mistral⁶⁴ (1889-1957).

Realizada ya esta breve recopilación de escritores representativos del Modernismo, se profundizará en los elementos que caracterizaron este movimiento, los cuales definieron una identidad única en contraposición con los diferentes movimientos literarios y artísticos que se han presentado a lo largo de la historiografía literaria. Páginas atrás se han dado algunos atisbos de estas características de manera aislada, ahora se pretende compendiarlas en esta sección para un mayor entendimiento del lector; sin embargo, debe advertirse que estas características no son normas que deban seguirse al pie de la letra, pues existen multiplicidad de representantes que, por cuestiones de espacio y tiempo, no se han podido recopilar con mayor amplitud, aunque han amoldado al Modernismo a su propio criterio.⁶⁵

Se entiende que aquellos escritores que profesaron el Modernismo (algunos enteramente y otros como una etapa en su producción literaria) se caracterizaron por su vocación para experimentar con las formas de fondo que se encuentran dentro del espectro literario. Existió una dedicación por la flexibilidad rítmica en los versos y la pureza en el objeto artístico dentro de su literatura. Esto último fue una respuesta de renovación en la estética que buscaba la ruptura de todas las convenciones y normativas literarias establecidas por los cánones europeos; como resultado de esto

⁶² Poetisa y dramaturga originaria de Suiza, luego naturalizada argentina; desempeñó labores como actriz y docente. Durante esos años de labor, dedicó una parte de su tiempo a confeccionar sus primeros poemarios y obras de teatro. Publicó, con complicaciones económicas, su primer poemario *La inquietud del rosal* (1916), el cual daría apertura a su voz lírica; asimismo, entre su obra destacan *Languidez* (1920), *Ocre* (1925) y *Mundo de siete pozos* (1934). Se suicidó a sus 46 años, un año después de haber sido operada de cáncer.

⁶³ Poetisa uruguaya, conocida también como «Juana de América». En su obra retrata un profundo compromiso a la idea de la feminidad en todas sus facetas y expresiones. Su estilo lírico se caracterizó por ser vibrante y, por tiempos, evocador. Entre su obra destacan *Las lenguas de diamante* (1919), *Raíz salvaje* (1922), *La rosa de los vientos* (1930) y *Perdida* (1950).

⁶⁴ Fue poetisa, educadora, diplomática y feminista chilena. Su obra literaria abarca una amplia gama de claroscuros: desde un amor profundo y pasional hasta la maternidad; también recurre a temas relacionados con la identidad nacional. Su obra lírica es reconocida por su lirismo profundo. Entre su producción literaria destacan *Desolación* (1922), *Tala* (1938) y *Lagar* (1958). Fue galardonada con el Premio Nobel de literatura en 1945.

⁶⁵ Recordar la cita de la página 46 de Ureña (1962).

se dio rienda suelta a la creatividad y originalidad en las producciones literarias de los artistas que profesaron este movimiento.

En esta tónica de ruptura y renovación, los modernistas se enfrascaron en la búsqueda de una nueva belleza en el campo de lo estético, la cual por momentos se antojaba inalcanzable e irreal; por ejemplo del poema «Sonatina», de Rubén Darío, donde toda la atmósfera que envuelve al poema se antoja fantástica y llena de simbolismo: todo parece ser parte de un entramado onírico, por lo que resultaría imposible encontrar realidad más allá del poema mismo.

Esta búsqueda de la belleza no solo se encontraba en lo fantástico e irreal, sino que también se manifestó de otras maneras. Una de estas fue a través de la sensualidad y de lo exótico, ya que los escritores se valían del lenguaje para crear imágenes vívidas y ricas en detalle, las cuales servían como estímulos sensoriales para los lectores, quienes eran transportados a esos mundos líricos.

Existió durante el Modernismo una exhalación hacia la sensualidad de la naturaleza y la sexualidad de la mujer, así como la visión de la vida en las primeras grandes urbes cosmopolitas. Encontramos un ejemplo de esto en el soneto «El intruso», de Delmira Agustini, el cual forma parte de *El libro blanco* (1907); en este texto, el sujeto lírico recrea un momento de gran carga erótica valiéndose de imágenes que despiertan sentidos exóticos en el lector: «Y tiemblo si tu mano toca la cerradura;/ Y bendigo la noche sollozante y oscura/ Que floreció en mi vida tu boca tempranera!» (Agustini, s. f., vv 12-14). Caso parecido es otro soneto de *El libro blanco* llamado «Explosión», donde se refleja el despertar sexual y una nueva visión de la vida, valiéndose de imágenes intensas y ricas en lirismo: «Mi corazón moría triste y lento.../ Hoy abre en luz como una flor febea;/ ¡La vida brota como un mar violento/ Donde la mano del amor golpea!» (Agustini, s.f., vv. 5-8). Como podemos constatar a través de estos ejemplos, en el ideario modernista se apostaba por integrar imágenes vívidas utilizando un lenguaje poético e inusual con el que se denota ingenio y avidez para retratar tópicos que, años atrás, hubiesen sido tildados de indecentes y obscenos.

En suma, la búsqueda de la belleza para los modernistas no solo fue una pauta para la ruptura de las convenciones literarias europeas, sino que también reflejó los

diversos cambios socio-culturales que daban contorno a la región durante la época en el que este alcanzó sus producciones más emblemáticas: por un lado, evadiendo la realidad cotidiana a través de ideaciones imaginarias y oníricas, y dando forma a lo inusual y a lo exótico; por el otro lado, al despertar la sexualidad y la sensualidad, inspiraron una individualidad más allá de la identidad colectiva como parte de un conjunto de nación.

Ahora, es prudente hacer esta breve acotación antes de iniciar el análisis del *El libro de versos*, que tiene relación directa con el movimiento del Romanticismo.⁶⁶ Debemos recalcar el hecho de que muchos de los grandes exponentes del Modernismo en América Latina consagraron parte de sus primeras prosas y poemas a las figuras insignias del Romanticismo: «Manuel Gutiérrez Nájera siguió de cerca las huellas de Alfred de Musset [...] Rubén Darío, que al igual que Salvador Díaz Mirón, consagró en su juventud una oda *A Víctor Hugo* (1883) y además dedicó un canto elegíaco a su muerte» (Ureña, 1962, p. 12). Esto ya lo hemos constatado también con Silva en el primer apartado de este capítulo, así como la fuerte influencia que este movimiento y sus representantes tuvieron en él. Sin embargo, esta influencia no fue mera cuestión de entusiasmo y admiración, sino que debe entenderse como una nueva configuración y anabolismo de todo cuanto el movimiento romántico aportó en su momento: los valores, las temáticas y los estilos. Igualmente conviene recordar que el Modernismo fue concebido como parte de una ruptura de la tradición europea heredada por el pasado colonial y por el hartazgo que supuso la sobreexplotación de esos modelos literarios:

La reacción modernista no iba, pues, contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra sus excesos y, sobre todo, contra la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés. (Ureña, 1962, p. 13)

Con base en lo desarrollado anteriormente, podemos comprender que existe una estrecha relación entre ambos movimientos, la cual no se limitó únicamente a un gesto de transcripción por parte de los modernistas: esta relación tuvo como consecuencia

⁶⁶ Revisar la segunda cita de Franco (2015) en la página 47.

la evolución y exploración de nuevas sensibilidades literarias, el examen de emociones profundas y la subjetividad a través del individualismo literario para encontrar una nueva voz auténtica. Ya bien realizada esta acotación, es menester hablar de manera directa sobre *El libro de versos*, de José Asunción Silva.

Ya se realizó una breve semblanza histórica respecto a este poemario al principio de esta sección; también se definió lo que fue el Modernismo y se enlistó a sus máximos exponentes. Ahora me gustaría que nos adentremos sin más al contenido mismo del poemario a fin de analizar la relación de este con el movimiento modernista.

El poemario abre con el poema titulado «Al oído del lector». Este poema funge como introducción para la obra, pues desde el título podemos adivinar una intención bien disimulada por parte de Silva: hacer, de manera íntima y secreta, un pacto con el lector; sin embargo, en todo el cuerpo del poema, el sujeto lírico jamás se dirige expresamente al lector, más parecería susurrar. El contenido del poema, aun en su brevedad, resulta destacable, ya que parece seguir ciertas pautas del Modernismo: primero, desde su estructura, la cual destaca por no respetar a pie los cánones poéticos que se habían estilado durante aquella época. Para empezar, el poema está estructurado en tres estrofas con cuatro versos cada una.

La primera estrofa es un acercamiento inicial a las fuentes de inspiración para el sujeto lírico (en este caso, Silva). Estas inspiraciones son: «niños enfermizos, los tiempos idos y las noches pálidas».⁶⁷ Aunque se espeta que estas no son fervorosas: «No fue pasión aquello, / fue una vaga ternura» (Silva, 2006, vv. 1-2, p. 177), terminan por convertirse en un punto de observación y reflexión para el sujeto lírico. Desde esta primera estrofa, nos percatamos de que existe una atmósfera de nostalgia que parece haber arrojado al sujeto lírico del poema, la cual se extenderá a lo largo de todo el poemario.

La segunda estrofa es presentada con tinturas que trascienden hacia lo metafísico, ya que se hace una evocación al espíritu, el cual se convierte en una

⁶⁷ Los versos completos son: «Lo que inspiran los niños enfermizos,/ los tiempos idos y las noches pálidas» (Silva, 2006, p. 177). Según Camacho (2013), esta primera estrofa parece resumir a cabalidad toda una etapa de su poesía.

prosopopeya, pues «al conmoverse canta:» (Silva, 2006, v. 6 p.177). Y aquello que lo conmueve no es más ni menos que el amor: «tiembla, medita, se recoge y calla» (Silva, 2006, v. 8, p. 177) ante su poderosa agitación.

La última estrofa recupera el tópico de la pasión que ya había sido explorado en las dos estrofas anteriores: «Pasión hubiera sido, / en verdad estas páginas/ en otro tiempo más feliz escritas/ no tuvieran estrofas sino lágrimas» (Silva, 2006, vv. 9-12, p. 177). El sujeto lírico juega con la percepción que se tiene de la pasión y del tiempo: parecería añorar un pasado donde se hubiese desatado verdaderamente la pasión; sin embargo, está ausente, en su lugar se encuentra un vago tópico sentimental, el cual parece haber transmutado en los versos mismos del poema. Resalta esta tendencia por parte del autor de evocar el pasado como un tiempo añorado e ilusorio, en contraposición con el presente, donde todo se plantea con imprecisión y vaguedad: «Silva será, previsiblemente, un poeta vuelto hacia el pasado y en su obra se encontrará la condenación del presente» (Camacho, 2013, pos. 129).

En suma, el poema que abre *El libro de versos* funge como un primer vínculo entre el sujeto lírico y el lector, a quien pareciera lazarle una advertencia respecto a lo que subyacerá en el cuerpo completo del poemario. Con este acercamiento inicial al Silva modernista, distinguimos una característica importante de este movimiento: una nueva manera de dar forma al lenguaje poético. Es decir, aunque este poema tiene un rima constante a lo largo de casi todo su cuerpo, en realidad su estructura toma cierta distancia de sus primeras producciones románticas vistas en *Intimidades*, las cuales se ceñían más hacia los cánones establecidos por la herencia europea y el imaginario que subyacía a su alrededor. Sin embargo, enraizado aún, Silva sigue siendo partícipe de este tránsito entre el Romanticismo tardío y el incipiente Modernismo, pues en ciertos aspectos de su poética parecería resistirse a concretar algunas concesiones modernistas en su poética:

Es verdad que nada es ajeno ni exótico en los versos de Silva; las sensaciones y persecución de la sugerencia, tan propias de los poetas europeos a lo que debió la conformación de su estética, se producen en él siempre a partir de realidades concretas y cercanas a sus sentidos, a las que, eso sí, nunca mira

como formas suficientes, sino como signos resonantes, alusivos, con la conciencia de que toda realidad es simbólica y con un impulso trascendente que intenta penetrar en sus misterios. (Mataix, 2006, p. 57)

Hasta aquí hemos visto un alejamiento tímido de los moldes románticos convencionales. Desde el punto de vista formal, podemos acotar que se trata, en todo caso, de un coqueteo inicial y el principio de una inclinación hacia el cambio y la experimentación que caracterizó a los modernistas. Sin embargo, este nuevo Silva parece arrastrar consigo un dejo de esa esencia romántica durante la consolidación de su poesía. Retomando la cita anterior de Mataix, esta idea se sostiene con el hecho de que el foco central de su poética corresponde con las realidades más cercanas a sus sentidos. Existe una profunda conciencia de que toda esas realidades que se construyen a su alrededor pueden ser simbólicas y, por consiguiente, portadoras de misterios. Silva, en este primer acercamiento, desafía las estructuras métricas y experimenta con las formas.⁶⁸

Sobre esta línea, podemos atender otro poema que también conforma este poemario. Se trata de un caso excepcional que merece ser mencionado, pues este Silva parece seguir la tendencia que dejó palpable en «Al oído del lector» sobre virar siempre hacia el pasado como *leit motiv* principal.

El siguiente poema que se analizará en este trabajo es el de «Infancia». Este poema ya ha sido mencionado de manera fugaz un par de páginas atrás: originalmente pertenecía al poemario de *Intimidades*. Su primera ubicación temporal data del 28 de julio de 1883. Se optó por analizar este poema en esta sección del trabajo (y no en la correspondiente al poemario de origen) debido a que Silva, durante sus últimos años de vida, luego del naufragio, hizo una reestructuración del *Libro de versos*, añadiendo este poema. Así pues, se ha decidido respetar la voluntad del poeta y realizar su análisis en esta sección del trabajo, tal como hizo Silva.

«Esos recuerdos con olor de helecho son el idilio de la edad primera» (Silva, 2006, p. 178). Este es el epígrafe, cuya autoría es de Gregorio Gutiérrez González

⁶⁸ Esto será más visible en el análisis correspondiente a «Nocturno».

(1826-1872),⁶⁹ con el cual se presenta el poema. La intención de este epígrafe parece bastante clara: aquellos recuerdos a los que refiere de la «edad primera» son, sin más, los de la infancia, los cuales se encuentran impregnados de un olor característico y agradable: el helecho. Esta configuración resulta en una relación entre el sujeto lírico y esos recuerdos de suma felicidad, los cuales revelan las tinturas que tendrá el poema. Estas pueden ser explicadas ampliamente rescatando una cita de Gaston Bachelard, de su libro *La poética de la ensoñación*:

El olor en su primera expansión es así una raíz del mundo una verdad de infancia. El olor nos entrega los universos de la infancia en expansión. Cuando los poetas nos hacen entrar en ese dominio de los olores desvanecidos, nos dejan poemas de una gran simplicidad. (Bachelard, 1982, p. 212)

La significación que toma la noción de «infancia» comienza a develarse incluso antes de dar comienzo propiamente al poema. Como símbolo, la infancia tiene un amplio espectro de significaciones a lo largo de la literatura; en el caso concreto de este poema, desde los primeros versos, deja patente la dirección que seguirá el sujeto lírico: «Con el recuerdo vago de las cosas/ que embellecen el tiempo y la distancia,/ retornan a las almas cariñosas,/ cual bandada de blancas mariposas,/ los plácidos recuerdos de la infancia» (Silva, 2006, vv. 1-5, p. 178). Esta primera estrofa es la que da total apertura al poema. La imprecisión es lo primero que parece resaltar en este primer acercamiento; esta embellece la idea que se concibe del tiempo y de la distancia (una que no es física, sino que más bien tiene cabida dentro de lo onírico). La imprecisión se encuentra impregnada en los recuerdos que corresponden a la infancia, los cuales toman forma de mariposas.

Aquí el símbolo que más llama la atención son las mariposas, ya que su inserción dentro de la primera estrofa del poema funge como enlace entre el sujeto lírico y lo que es «la infancia» como concepto, pero no es solamente un enlace, sino que su significación trasciende más allá de eso, pues también da cabida al resurgimiento de

⁶⁹ Retomando lo acotado ya por Mataix (2006), fue un escritor colombiano cuya obra es considerada como una suerte de puente transitorio entre el movimiento del Romanticismo y del Realismo. El epígrafe que retoma Silva es del poema «Memoria del cultivo del maíz en Antioquía» (1866).

los recuerdos, convirtiéndose en un símil: «Contemporary psychoanalysis sees the butterfly as a symbol of rebirth» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p.141). Los recuerdos de la infancia renacen y regresan para adherirse al alma.

Otro símbolo que resalta mucho en esta primera estrofa es el que da título al poema mismo: la infancia. «Childhood symbolizes innocence, which is the state anterior to Original Sin and hence a paradisaic state» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 189). Conviene acotar, pues, que la infancia, interpretada como símbolo dentro del cuerpo del poema, se trata de un estado idóneo en el empíreo, donde esta se evoca de manera prístina e inocente. De esta manera, se secciona toda relación con el presente del sujeto lírico, el cual se encuentra embargado por un claro sentimiento de nostalgia que denota, *a priori*, una diferencia emocional palpable entre ambos tiempos. Esta separación se encuentra delimitada hasta el punto de concebir la infancia como una evocación en un presente donde había sido olvidada hasta su resurgimiento, como mariposas que se impregnan al alma.

Estos recuerdos recuperados tienen diferentes matices, los cuales se inscriben alrededor de las experiencias transcurridas durante la infancia, configurando un ideal de esa «¡Edad feliz!». Tenemos, en un primer momento, la presencia de las figuras folclóricas y literarias de Caperucita Roja, Barba Azul, una velada referencia a la antología de relatos que conforman *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, específicamente referente a la primera parte titulada: *Un viaje a Lilliput*, al ratón Pérez y a Pedro de Urdimalas.⁷⁰ Todas esas evocaciones del recuerdo terminan adquiriendo una personificación dentro del poema, resultante de las características de las mariposas, que ya se han mencionado en la estrofa anterior: «que flotáis en las brumas de los sueños,/ aquí tended las alas» (Silva, 2006, vv. 8-9, p. 178). *Ergo*, podemos acotar que existe una relación palpable entre el símbolo de las mariposas y estas figuras folclóricas expuestas por el sujeto lírico durante el desarrollo de la segunda estrofa; son estas figuras y los recuerdos que transportan los que han renacido en la memoria del sujeto lírico.

⁷⁰ Todas estas primeras evocaciones de figuras emblemáticas de la infancia conforman parte del folclor europeo.

El poema continúa realizando evocaciones que remiten a las vivencias de la infancia, en este caso a los procesos del aprendizaje a temprana edad:

¡Edad feliz! Seguir con vivos ojos, / donde la idea brilla, / de la maestra cansada
mano, / sobre los grandes caracteres rojos/ de la rota cartilla,/ donde es esbozo
de un bosquejo vago,/ fruto de instantes de infantil despecho,/ las separadas
letras juntas puso/ bajo la sombra de impasible techo. (Silva, 2006, vv. 13-21,
p. 179)

En estos versos encontramos la continuación de la evocación de la infancia como algo añorado y lleno de nostalgia. Existen, en esta parte del poema, diversos elementos que refuerzan esta idea y que, incluso, la complementan dotándole de mayores dimensiones; en este caso, el prisma didáctico en los momentos de la infancia, así como la trascendencia de esta en la memoria humana. Se nos presenta el símbolo de la maestra, quien funge en el poema como guía para el sujeto lírico, pues esta le ayuda en el aprendizaje de la lectura más temprana; es decir, esos «grandes caracteres rojos» en donde se esboza un «bosquejo vago» no son sino ese primer acercamiento al lenguaje escrito y al habla, el cual se desarrolla a muy temprana edad en los niños.

Las letras, antes separadas por la incompreensión, ahora se encuentran juntas gracias a los proceso de enseñanza. Esto parece tratarse de una metáfora sobre el transcurrir del tiempo y sobre cómo es capaz la memoria de recuperar esos recuerdos empíricos de la infancia, los cuales terminan por unificarse con el presente; de manera que, de ese espacio recóndito de la niñez, surge ese conocimiento primigenio del lenguaje y de las nociones básicas del habla.

El último verso de este apartado: «bajo la sombra de impasible techo», puede entenderse, en este tenor del poema, bajo la siguiente interpretación: el sujeto lírico utiliza el adjetivo «impasible» para referirse al techo, el cual resguarda esos recuerdos de la infancia; existe esta sugerencia de que la infancia permanece prístina e inalterable, ya que las problemáticas del futuro no parecen cuartearla ni afectarle de ninguna manera, así pues, es un escudo imperturbable. Durante su evocación se recuperan estas nociones de la inocencia y la tranquilidad.

Los versos siguientes del poema siguen ampliando la dimensionalidad de la infancia, ahora evocando diversidad de símbolos que se conjugan entre sí para confeccionar una idea sobre la libertad y la pureza en un simple juego de niños:⁷¹ «En alas de la brisa/ del luminoso agosto, blanca, inquieta/ a la región de las errantes nubes/ hacer que se levante la cometa/ en húmeda mañana» (Silva, 2006, vv. 22-26, p. 179). Aquí el sujeto lírico recrea un momento más de la infancia, cuya significación simbólica es digna de ser analizada. El sujeto lírico nos introduce a los primeros versos a través de múltiples metáforas. La primera es «alas de la brisa». Aquí la brisa obtiene la cualidad característica de las alas, lo que significa que la trascendencia del movimiento va más allá de lo terrenal, hacia la elevación a los cielos: «Wings are, above all the symbol of flying, that is of weightlessness, dematerialization, release - whether of soul or spirit - and of transition to subtle body» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 1116). La brisa, por ende, se encuentra suspendida dentro de los dominios de lo imperturbable e incorruptible del aire,⁷² en el marco del «luminoso agosto», cuya personificación dentro del poema no es gratuita, pues es dentro de esta composición inicial donde, «blanca» e «inquieta»⁷³, se eleva entre las «errantes nubes»⁷⁴ la cometa en «húmeda mañana».

La conjunción totalizadora de los elementos que encierran estos versos evoca esta dimensión recreativa, característica de la infancia, en una mañana fresca de verano que, por lo analizado anteriormente, ha resurgido en la memoria del sujeto lírico, ahora con tintes que confeccionan una noción de ideal correspondiente al pasado, reivindicándolo en el estadio de la infancia: «[En Silva] la condenación del presente y del futuro irá de la mano de una valoración sentimental, histórica y sobre

⁷¹ Este tópico proseguirá su desarrollo en la siguiente sección del poema.

⁷² Retomo aquí la siguiente cita para tener un primer acercamiento a la significación del aire y su relación con este segmento del poema: «The element of Air is linked with wind and breath. It typifies the rarefied zone between Earth and Heaven» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 10).

⁷³ Nótese el hipérbaton aquí donde la cualidad de «blanca» puede referirse a la noción de pureza, mientras que «inquieta» sugiere que así es el movimiento usual del cometa.

⁷⁴ Aquí identificamos una personificación, ya que se dota de la cualidad de «errante» a las nubes, infiriendo que estas tienen voluntad para moverse y viajar libremente.

todo estética, del pasado» (Camacho, 2013, pos. 136-139). Esta idea se mantiene patente durante todo el poema.

Los versos que prosiguen en «Infancia» persisten en complementar la imagen de la mañana de Agosto, abonando mayores elementos a la composición del cuadro: «con el vestido nuevo hecho jirones,/ en las ramas gomosas del cerezo/ el nido sorprender de copetones;» (Silva, 2006, vv. 27-29, p. 179). Se nos presenta ahora una suerte de recuerdo del sujeto lírico sobre un pasado remoto de cuando era niño. Su recién adquirida vestimenta parece haberse estropeado durante sus juegos constantes fuera de casa, en las mañanas de verano.

Los dos versos siguientes del poema se yuxtaponen a los ya antes mencionados, y parecen dar mayor verosimilitud a la construcción de esta nueva escena. Ahora se nos presenta la causa de que la vestimenta del sujeto lírico se encuentre en tan mal estado, esto debido a que se ha «hecho jirones» por un cerezo cuyas ramas son «gomosas» (es decir, que se encuentran recubiertas por savia), con las cuales el sujeto lírico ha estropeado su ropa. También hace presencia un nido de «copetones», que ha sido descubierto por el sujeto lírico. Esta breve construcción poética tiene ciertas connotaciones románticas debido a la interacción entre el sujeto lírico y la naturaleza; esta se extiende todavía más con la mención de la figura de la golondrinas un par de versos más adelante.⁷⁵ Pero también tiene una relación directa con los símbolos aéreos y de las alturas, los cuales se han presentado a lo largo de todo el poema; de modo que la presencia de las aves no es accidental, pues su simbología evoca con mayor trascendencia lo fugaz, lo inalcanzable y lo libertado.

Empezamos a dar cuenta de que, en la poética silvana, no existe mayor pretensión más allá de retratar la esencia de las cosas, sin mayor embozo de exotismo, lo cual marca una divergencia entre los modernistas contemporáneos y él:

Su topología está siempre en función de connotar eso que él mismo denominó «el alma de las cosas», el misterio que portan, su poder evocador, la riqueza

⁷⁵ «perseguir las errantes golondrinas» (Silva, 2006, v. 32, p. 180).

memorial que encierran y que las proyecta más allá de sí mismas o bien las convierte en secretas confidentes del poeta. (Mataix, 2006, p. 57)

Esto es patente en los versos que continúan el poema, en donde se mantiene esta tónica de exploración de la infancia a través de la óptica de un recuerdo añorado, olvidado, y resurgido de lo más profundo de la memoria, sin mayores aspiraciones de enardecimiento o de exotismo, y, más bien, deja volar a la imaginación:

y organizar horrisona batalla/ en donde hacen las piedras de metralla/ y el ajado pañuelo de bandera;/ componer el pesebre/ de los silos del monte levantados;/ tras el largo paseo bullicioso/ traer la grama leve,/ los corales, el musgo codiciado,/ y en extraños paisajes peregrinos/ y perspectivas nunca imaginadas,/ hacer de áureas arenas los caminos/ y de talco brillante las cascadas (Silva, 2006, vv. 34-45, p. 180).

La poética silvana pareciera partir, entonces, de la noción más cercana de las cosas; se construye a partir de la inmediatez a la que tienen acceso los sentimientos y las vivencias que arrastra consigo la memoria. En calidad melancólica, el poema se ha construido a través de versos que contagian cierto aire de soledad: parece que es lo que más anhela encontrar el sujeto lírico en lo profundo de esos recuerdos. Bien dice Bachelard (1982): «Para alcanzar los recuerdos de nuestras soledades, idealizamos los mundos en los que fuimos niños solitarios» (p. 153). El sujeto lírico se encuentra en un presente que le permite idealizar esa infancia, cuyo único legado es el recuerdo de esta: donde los juegos de niños estaban a la orden del día, ayudar en los quehaceres familiares era parte de su cotidianidad, donde los paseos veraniegos y la creación de universos más allá de las paredes que consolidan un hogar fueron parte esencial de su desarrollo humano.

La última estrofa del poema parte desde la personificación totalizadora de ese ideal de la infancia, el cual se ha ido construyendo durante todo el poema hasta que por fin encuentra una representación que va más allá de esas evocaciones hechas por el sujeto lírico: una que se inclina hacia los ideales establecidos por el Modernismo. He de acotar, sin embargo, que esta representación podría causar cierta confusión al lector debido a que pareciera, más bien, ser de tintes románticos: «¡Alma blanca,

mejillas sonrosadas,/ cutis de níveo armiño, cabellera de oro,/ ojos vivos de plácidas miradas,/ cuán bello hacéis al inocente niño!» (Silva, 2006, vv. 52-55, p. 180). Encontramos en estos versos la invención de un prototipo femenino que proyecta tinturas suaves; sin embargo, aunque bien podrían compararse estos versos y categorizarse dentro del orden romántico debido a la presencia de una figura femenina representada desde las nociones del ideal, debemos recurrir al siguiente verso, el cual hace virar la intencionalidad y significación hacia un ideario más modernista: «ojos vivos de plácidas miradas». Este verso es de suma importancia, ya que en este estriba la diferencia más significativa para ubicar este poema dentro del orden modernista: para los románticos, la figura femenina es representada bajo una óptica más de índole enfermiza.⁷⁶

No es de extrañar que encontremos la presencia de figuras femeninas dentro de la poesía silvana (cuantimás si consideramos que este poema figuraba, en sus inicios, como parte de *Intimidades*, donde también encontramos producciones poéticas cuyo *leit motiv* era la figura femenina idealizada). Dentro de los límites de este poema existe una evocación del ideal de la infancia transfigurado en la imagen de una mujer, el cual nos revela la trascendencia y significación de la relación que el sujeto lírico sostiene con la idea de la infancia. El poema culmina con los siguientes versos:

«Infancia, valle ameno,/ de calma y de frescura bendecida,/ donde es suave el rayo/ que abrasa el resto de la vida./ ¡Cómo es de santa tu inocencia pura,/ cómo tus breves dichas transitorias,/ cómo es de dulce en horas de amargura/ dirigir al pasado la mirada/ y evocar tus memorias!» (Silva, 2006, vv. 56-64, p. 180)

En este último tramo del poema encontramos una suerte de resolución para todo cuanto el sujeto lírico ha estado construyendo respecto a la idea de la infancia en forma de alabanza. En estos versos se le atribuye la caracterización de un valle, en donde encontramos ciertas connotaciones religiosas ya que este se encuentra

⁷⁶ Véase el análisis realizado en este trabajo del poema «A una enferma», en la sección llamada: «Primeros versos: *Intimidades*».

bendecido por la frescura y la calma.⁷⁷ La estrecha relación simbólica que se despliega en esta parte del poema proyecta también ciertos tintes románticos, pues tenemos la presencia del valle, cuya función dentro del poema es representar este espacio de revelación (en este caso, del sujeto lírico): «Valleys are and symbolize the places of fecundating change, where Earth and the waters of Heaven come together to provide rich harvests and where the human soul and God's grace unite to produce mystic revelation and ecstasy» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 1060). Ya desde los primeros versos del poema se ha atestiguado cómo el sujeto lírico se encuentra suspendido en un momento de suma emotividad.

Los dos siguientes versos del poema llaman sobremanera la atención debido a la destacada presencia del rayo, el cual siempre es representado de manera violenta o poderosa por diferentes culturas y religiones que utilizan su simbología.⁷⁸ Sin embargo, cuando este se revela en el poema y se posa sobre la infancia, en lugar de mostrarse con violencia o poderío, se proyecta suavemente, contraponiéndose con la noción establecida de la vida adulta, la cual es experimentada por momentos más intensa y abrasadora.

El poema concluye con una anáfora que hiperboliza los valores de la infancia desde lo divino: «tu inocencia pura», pasando por las nociones de la fugacidad y lo momentáneo: «breves dichas transitorias», hasta terminar con un hipérbaton: «cómo es de dulce en horas de amargura», donde se enfatiza la dulzura de los recuerdos de la infancia en los momentos más complicados de la vida adulta. Finalmente, una última mirada hacia un pasado que se persiste ahí para volver a ser evocado.

Para concluir el análisis de este poema, me gustaría puntualizar que todo cuanto se expresa dentro de la poética silvana ocurre desde el estadio de lo personal y de lo ya experimentado,⁷⁹ haciendo a un lado el exotismo en su imaginario poético:

No incluyó entre esas cosas, sin embargo, muchas de las que adornaron su entorno físico más inmediato, quizás porque toda la «materia lujosa» del

⁷⁷ Nótese la hipérbole por parte del sujeto lírico en el verso 57.

⁷⁸ «Thunderbolts display the almighty power of the greatest of the gods» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 1003).

⁷⁹ Esto también se podrá entrever en el análisis del poema «Nocturno».

modernismo, que otros poetas coetáneos vieron como ideal, algo que vivir sólo a través de su imaginación, para él (penurias económicas aparte) fue el escenario mismo de su existencia algo que pudo vivir y sufrir». (Mataix, 2006, pp. 57-58)

Podemos decir que Silva no se permite influenciar por el anhelo de explorar lo distante y desconocido más allá de sí mismo en su poética; en su lugar, utiliza un enfoque donde su experiencia personal y todo cuanto lo rodea, a través de la inmediatez, lo es todo. Esta característica específica lo hace destacar de entre todos sus contemporáneos modernistas, pues nunca se inclinó por la idealización de lugares exóticos o experiencias que fueran más allá de él: encontró inspiración y belleza en la simplicidad de su entorno cotidiano.

Y es precisamente en esos entornos de su cotidianidad más íntima donde se hace presente uno de sus poemas más emblemáticos de este poemario. Considerando que Silva escribió más de un «Nocturno», es menester aclarar que el que se ha propuesto para analizar en este trabajo es el referido también como «Una noche». Este se publicó originalmente en 1894, aunque la firma data de 1892. Así, cuando hagamos referencia al «Nocturno» dentro de este trabajo, se tendrá que pensar en este poema⁸⁰ y no en otro homónimo.

Antes de dar comienzo debidamente al análisis de este poema, me gustaría realizar unos breves apuntes respecto al poema a tratar, referente a la recepción que tuvo y su contexto histórico (breve por más decir). Debemos espetar primero lo que este poema significó para la obra y el legado de Silva. En primera instancia, esta es una de sus producciones poéticas más emblemáticas (por más decir: una de sus composiciones más recordadas, en conjunto con su novela *De sobremesa* (1925) y un puñado más de sus poemas como «Sinfonía color fresa con leche» (1894) o «Infancia» (1923), anteriormente analizado). Este poema ha tenido mayor resonancia y trascendencia, incluso después de su muerte: «El nombre de Silva, ligado al Nocturno, adquirió resonancia internacional como el del creador de nuevas formas para la prosodia la métrica españolas» (Mataix, 2006, pp. 63-64). Como se ha expuesto con

⁸⁰ Véase la nota 46.

anterioridad, podemos constatar que la producción silvana no radicó exclusivamente en un Romanticismo tardío, sino que más bien osciló entre las escuelas parnasianas y simbólicas, buscando una nueva manera de expresividad que rompiera con las normas establecidas por las escuelas heredadas de la Europa precolonial:

Su posición en la historia de la literatura latinoamericana «puede definirse como un dominante romanticismo evolucionado en gran parte de su obra (romanticismo comparable, en líneas generales, al de un Bécquer); sin embargo, especialmente en su «Nocturno», como se ha dicho repetidas veces, anuncia ya algo nuevo y completamente diferente. (Camacho, 2013, pos. 77-79)

Recordemos los primeros dos versos de su poema titulado «Un poema» (1898), el cual sostiene lo dicho por Camacho, y corrobora, de primera mano, las intenciones de Silva al momento de confeccionar su poética más emblemática, que llegó a ver la luz cuando todavía se encontraba en vida: «Soñaba en ese entonces en forjar un poema,/ de arte nervioso y nuevo obra audaz y suprema» (Silva, 2006, p. 213). En esta época, para Silva no es importante respetar a rajatabla las normas impuestas por las escuelas parnasianas y románticas, más bien tendrá la inventiva frente a él como un motor para poner en marcha su pluma creativa; mientras tanto, su entorno inmediato fungirá como fuente de inspiración para confeccionar algo novedoso que trascendiera más allá de una mera ornamentación objetiva y ceñida a cánones preestablecidos: «[Silva] eludió, pues, *naturalmente*, la veta parnasiana, objetiva, ornamental, encerrada en la cárcel de las formas, en favor de un ensanchamiento simbólico de la realidad: formas abiertas, aéreas, de contornos vagos, evanescentes y en el tembloroso umbral entre lo inmanente y lo trascendente» (Mataix, 2006, p. 58). Este alejamiento de las formas (y la aproximación a la significación y trascendencia de los símbolos) sería palpable, quizás de manera un tanto prematura, en el «Nocturno» de Silva.

Presuntamente inspirado en la hermana del poeta, Elvira Silva:⁸¹ «El *Nocturno* fue acogido como una revelación en los cenáculos modernistas» (Ureña, 1962, p. 137).

⁸¹ Existe un comentario de Baldomero Sanín Cano, recuperado por Mataix (2006), donde relata lo ocurrido entre ambos hermanos. Véase también la nota 29 de este trabajo.

Esta renovación vendría de la mano, principalmente, con la forma del poema, ya que, considerando el año en el que se encuentra fechado y el de su publicación, no es poco decir que resultó trascendente para las letras hispanoamericanas y españolas la novedosa métrica de esta composición:

El poema fue tema propicio para encendidas discusiones en los cenáculos literarios de Bogotá, y también en los de Caracas. Los que no entendían de poesía fuera de los moldes consagrados por el uso lo juzgaron como una extravagancia. Otros espíritus más abiertos a las innovaciones estimaron, por el contrario, que no sólo se trataba de una forma nueva, elegante y armoniosa, sino que, además, había en aquellos renglones honda emoción lírica, verdadera poesía en su más alta y noble expresión (Ureña, 1962, p. 136).

Asimismo, se debe puntualizar que no solo destacó por su novedad rítmica, sino también por lo novedoso de su expresividad:

De haber sido sólo una muestra más de ese virtuosismo métrico que descartó Unamuno, el Nocturno, leído hoy, resultaría a lo sumo una composición históricamente interesante; y no es así: el poema no ha perdido la capacidad de emocionar a sus lectores con la intensidad de su rítmica imitación del sollozo que acompaña a una desesperada búsqueda de la presencia amada y robada por la muerte. (Mataix, 2006, pp. 64-65)

Comprendida la relevancia de este poema en la vida del autor hasta su trascendencia póstuma, es menester ahora adentrarnos a profundidad en sus versos a fin de confeccionar, además de un profundo análisis de forma y fondo, un enlace palpable con el movimiento del Modernismo, el cual, como hemos visto en anteriores poemas, se encuentra pulsante dentro de las producciones poéticas de Silva. Este poema no es la excepción.

El «Nocturno» se divide en dos segmentos: el primero consta de 22 versos; el segundo, de 32. Esto da un total de 54 versos. Los dos versos iniciales del poema tienen, como primera función, evocar una sinestesia dentro de la mente del lector:

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de
[música de alas,

(Silva, 2006, vv. 1-2, p. 204).⁸²

En estos primeros versos destaca, como primer recurso literario, la proyección de sentidos, cuya funcionalidad radica en la inspiración de un ambiente dentro del lector. En este ambiente, por momentos tenue y sombrío, se aspira una tranquilidad etérea.

Los siguientes dos versos funcionan como complemento de aquella primera imagen presentada por el sujeto lírico:

una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las
[luciérnagas fantásticas,

(Silva, 2006, vv. 3-4, p. 204).

Vemos que el tercer verso es una anáfora del primero, cuya funcionalidad es concretar la ambientación espectral dentro del poema. Aquí el verso que llama la atención es el cuarto, pues cuando evoca las nupcias, el sujeto lírico quiere dejar implícita la presencia de una atmósfera por momentos romántica. La noche que evoca el sujeto lírico es húmeda, puesto que tiene una connotación fluvial, quizás por lágrimas derramadas a causa de un dolor que parece vaticinarse en estos primeros versos. También destaca la presencia de las luciérnagas, las cuales arden y baten sus alas en mitad de la noche:

a mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida,
como si un presentimiento de amarguras infinitas
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas.

⁸² He decidido respetar el aspecto original del poema de Silva, en lugar de utilizar las diéresis para citar los versos, pues es menester la representación visual del poema para comprenderlo mejor. También he prescindido del uso de comillas cuando cito los versos de este poema. Retomo este formato de la edición realizada por Mataix (2006).

(Silva, 2006, vv. 5-9, p. 204).

Los versos que se presentan a continuación muestran las figuras centrales en torno a las cuales girará todo el poema: el sujeto lírico y una misteriosa mujer, mustia y recatada.⁸³ Esta figura femenina es muy cercana al sujeto lírico, como si estuviesen compenetrados uno con el otro en unión de bodas. En esta parte del poema, hay varios versos que llaman fuertemente la atención. El presentimiento de esas «amarguras infinitas» presagian un próximo acontecimiento que comienza a perfilarse desde el interior. Conviene mencionar que encontramos ciertas tonalidades de tragedia, en realidad, muy veladas. En palabras de Mancini (1961): «El movimiento sentimental es extremadamente tenue: se puede decir que no alude a un drama y, tanto menos lo genera, sino que refleja la estática de una posición trágica ya definitivamente asumida» (p. 630).

Aquí se constata la idea de una próxima separación entre ambos personajes. Se describe también un campo de flores en mitad de la noche, por donde la figura femenina comienza a andar sola siguiendo un sendero, pero apartándose del sujeto lírico. Aquí el símbolo de las flores resalta mucho, ya que usualmente estas son relacionadas con una significación más solar; en este caso son evocadas dentro de un contexto nocturno, lo que implica una carga espiritual y metafísica, de mayor trascendencia: «Flowers often stand as archetypal figures of the soul and as spiritual centres» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 396). En la escena poética se percibe esa espiritualidad, una suspensión de la realidad, como si toda aquella composición fuera parte de una memoria arrastrada por el sujeto lírico.

Recordemos que esta parte del poema transcurre durante la noche, en donde las nociones del día se encuentran suspendidas por lo indeterminado de la oscuridad, por lo que el universo parece configurar normativas diferentes a las de su contraparte el día:

⁸³ Es entre estos versos, y en algunos más adelante, donde comienzan a pronunciarse los estudios centripetos respecto al palpable paralelismo existente entre estas dos figuras: José Asunción Silva y su hermana Elvira. He optado por omitir este tipo de juicios dentro del análisis del poema, conformándome con la exploración del poema por sí mismo.

Night is the image of the unconscious and, in the darkness of sleep, the unconscious is set free. [...] Night displays a twofold aspect - that of the shadowy world of the brooding future, and that of the prelude to daylight the the light of life will shine forth. (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 701)

Como el poema transcurre en la noche, se distingue esta indeterminación donde la espiritualidad, lo etéreo, el recuerdo y las proyecciones sombrías configuran la realidad del sujeto lírico, quien parece evocar ese recuerdo en algún lugar recóndito de la memoria:

Y la luna llena
por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su
[luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida,
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectadas,
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
y eran una sola sombra larga
y eran una sola sombra larga
y eran una sola sombra larga...

(Silva, 2006, vv. 10-22, pp. 204-205)

Aparece la figura de la luna llena dentro de la composición del poema, la cual tiene una significación bastante interesante. Este símbolo de suma relevancia baña la noche con su luz plateada, iluminando todo aquel paraje, el cual parece suspenderse entre el marco de un recuerdo que ha encontrado perpetuidad en la memoria del sujeto lírico. Se proyecta también, de manera difusa, la figura femenina como una sombra, por los rayos de la luna; las características con las que se describe esta proyección

dan a entender cierta idea de debilidad y fatiga en la mujer. Igualmente se proyecta la sombra del sujeto lírico.

Vemos aquí la relevancia de la simbología de la luna, pues en el contexto que nos presenta el poema podemos entender que: «The Moon is also the symbol of dreams and the Unconscious as properties of darkness» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 673). De manera que el poema toma realidad en el estadio de lo onírico y lo inconsciente, como si se encontrara suspendido en un sueño. Ambas sombras, en el último tramo del poema, se unen en una sola, construyendo una ilusión dentro de ese sueño, del cual parece estar aprehendido el sujeto lírico.⁸⁴

Los últimos cinco versos de la primera sección del poema están compuestos con aliteraciones, en un ardid de denotar, primero, una exaltación en las imágenes que aporta el sujeto lírico al cuerpo del poema. Pareciera que estas se convierten en un eco distante que, al mismo tiempo, aporta musicalidad y trasciende más allá de un logro meramente estético.⁸⁵

El efecto musical — tan insistente como para poder dar hasta la impresión de haber sido demasiado buscado — es determinado en su mayor parte por las repeticiones de palabras o versos enteros (casi frases musicales) que responden a una exigencia más íntima: aquellas repeticiones corresponden al lento adueñarse de elementos que al alma inmersa en el dolor se presentan como nuevos y externos, pero que son la proyección de la propia intimidad. (Mancini 1961, p. 630)

Hemos encontrado, en esta primera sección del poema, la confección de un recuerdo cuya vitalidad se encuentra enraizada en el pasado, pero ha encontrado su propia noción de perpetuidad dentro de este. Se da a entrever el preámbulo de un drama presto a desenvolverse en el siguiente segmento del poema, el cual, quizás un tanto premonitorio o no, se avecina ante el lector de forma inminente.

⁸⁴ Tal como ocurrió en el poema de «Infancia».

⁸⁵ Recupero también la siguiente cita de Ureña (1962) sobre la musicalidad de este poema: «La música de esos renglones que ponían al descubierto tan fina sensibilidad y tan pura y noble emoción provocó unánime admiración y entusiasmo (p. 137).

El siguiente segmento del poema se presenta bajo una temporalidad que apunta al presente, dejando en sobreentendido que aquel primer segmento, anteriormente analizado, perteneció a un pretérito cuya realidad logró concretarse a través de las evocaciones, por tiempos enardecidas y puritanas, del sujeto lírico. Viene a bien recuperar aquella frase de Marguerite Yourcenar (2017), de *Recordatorios*: «La intensidad es la que nos da la medida de un recuerdo» (p. 140), pues con esta podemos comprender el grado de trascendencia de aquel recuerdo encapsulado dentro de la mente del sujeto lírico, cuya fuerte emotividad ha dado pie a una consagración de este; es decir: su trascendencia ha logrado plasmarse más allá de una memoria hasta transfigurarse en una poesía inocente, de elevado valor espiritual y rebosante piedad:

Esta noche,
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
separado de ti misma por el tiempo, por la tumba y la
[distancia,
por el infinito negro
donde nuestra voz no alcanza,
mudo y solo,
por la senda caminaba...

(Silva, 2006, vv. 23-30, p. 205).

Estos versos se posicionan ya en un presente que se introduce, en primera instancia, con ciertas tonalidades lúgubres y una consistencia ígrima, logrado por las evocaciones que hace el sujeto lírico con palabras como «solo», «amarguras», «tumba», «negro» y «mudo». Todo este conjunto de palabras conjuga, dentro de la realidad del poema, un presente que se antoja distinto del pasado evocado en el segmento anterior, el cual era de consistencia onírica e, incluso, fantástica, concierto de esa inocencia característica de las primeras producciones silvanas.

En el verso veinticinco se revela una muerte: se trata de la figura femenina, la cual fue introducida en el segmento anterior y cuya evocación, en este momento, se

torna distinta. Ya desde estos primeros versos de este segmento notamos un ambiente de desolación y pesadumbre. Aquí se personifica el alma del sujeto lírico, pues esta padece con mayor intensidad la muerte de la figura femenina. Un tono melancólico se perfila entre los primeros contornos del poema.

Existe una escisión muy marcada en la temporalidad del poema, cuyo punto de partida entre ambos segmentos es marcado por la distancia. De hecho, el verso veintiséis da pauta para comprender eso al enumerar los elementos que ensanchan aún más esa forzada distancia entre el sujeto lírico y la figura femenina. Cuando el sujeto lírico evoca al «infinito negro» se amplifica la sensación de distancia, de manera que resulta insuperable de eludir. Ya ni su voz parece ser suficiente para evocarla siquiera, pues mantiene un mutismo, quizás forzado, quizás voluntario, en su presente sombrío. Ahora encontramos con mayor énfasis la situación de aislamiento del sujeto lírico.

Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pálida,
y el chillido
de las ranas...

(Silva, 2006, vv. 31-34, p. 205).

En estos versos del poema son presentados tres diferentes símbolos cuya significación tendrá que desentrañarse, pues en estos versos se devela aquella metamorfosis, así como la división palpable de la noche, la cual pulula entre el pasado, evocado como parte de un sueño, y el presente, desprendido de cualquier noción de reminiscencia y fervor.

La significación de los perros en esta sección del poema es un tanto conflictiva, ya que su simbología es muy amplia como para darle una interpretación específica e individual dentro del marco del poema.⁸⁶ Por ende, he decidido enlazar su significado con el siguiente símbolo, excluyendo, por el momento, a la luna.

⁸⁶ «At first glance, therefore, the extremely complex symbolism of the dog seems linked to the threefold elements earth, water and moon, with their recognized hidden and female

Las ranas también aparecen en esta parte de la composición; su presencia denota una interesante transfiguración en la representación de la noche del pasado y la del presente,⁸⁷ donde aquella música, descrita como llena de «murmillos, de perfumes y de música de älas», se ha convertido en «ladridos» y «chillidos» dedicados a la luna pálida.

Aquel paraje evocado como memoria ha perdido su belleza en el presente: se ha transformado debido a la distancia y a la ausencia de aquella figura femenina, que mantenía aquel paraje en una realidad onírica, embelleciendo el recuerdo. Sin embargo, ahora recorrido el velo del pasado fervoroso, se muestra el presente sin ningún dejo de ideal o de belleza; en su lugar, se encuentra en una crisis donde todo parece haber convulsionado ante la ineludible muerte:

Caen las coberturas y queda desnudo el drama espiritual del poeta recluso en un amor que no sabía darse. Permanece también la visión de aquella desolada autodestrucción que Silva había realizado aniquilando toda posible consolación por la fe en la Divinidad y en sí mismo. (Mancini, 1961, p. 631)

Para este momento, la luna toma las características de la figura femenina, reencarnando una vaga reminiscencia de la amada. Esto no es para menos, pues dentro del ideario del Modernismo es bastante común encontrar una constante por definir la luna como un símbolo tanto de belleza efímera como de melancolía.⁸⁸ Es palpable cómo todo el escenario del segmento anterior se ha visto notablemente alterado tanto por las percepciones del sujeto lírico como por la imposición de la ausencia y la marcada distancia temporal que fragmenta el poema en dos:

Sentí frío; era el frío que tenían en tu alcoba
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,

significance, all connected with the basics of growth, sexuality and divination, as much in terms of the unconscious as of the subconscious» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 296).

⁸⁷ «Frogs [...] are lunar creatures» (Chevalier, J., Gheerbrant, A., 1996, p. 411). Además, usualmente en las culturas orientales, la rana simboliza una transformación entre los símbolos aéreos, como las aves, y los acuáticos. Es una suerte de transmutación donde uno representa el *ying*, mientras que su contraparte, el *yang*.

⁸⁸ Revísese los poemas «Amor Sagrado» y «Amor y muerte», de Amado Nervo, o también «Poeta di paso» y «Luz de luna», del mismo Silva.

entre las blancuras níveas
de las mortuorias sábanas,
era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte
era el frío de la nada,

(Silva, 2006, vv. 35-40, p. 205).

Aquí el sujeto lírico revive el destino de la figura femenina, evocando siempre imágenes frías e invernales, sensación relacionada con la muerte o la ausencia de vida. Es muy interesante cómo el sujeto lírico logra confeccionar, dentro de lugares familiares e inmediatos a su realidad, como la alcoba, una ambientación que se antoja por momentos desconocida y alienante para él. En esta se perpetúa la noción de la nada en un lugar que, antes, hubiese albergado nociones arraigadas a la vida, al amor y al deseo; pues el sujeto lírico recuerda ciertas características en la figura femenina, tales como sus mejillas, sienes y manos:

y mi sombra,
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola
iba sola
iba sola por la estepa solitaria,
y tu sombra esbelta y ágil,
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche de murmullos, de perfumes y
[de músicas de älas,
se acercó y marchó con ella
se acercó y marchó con ella...
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las
[sombras de las almas!...
¡Oh las sombras que se buscan en las noches de tristezas
[y de lágrimas!...

(Silva, 2006, vv. 41-54, pp. 205-206).

Hemos visto, a lo largo de este segundo segmento, una fragmentación en la temporalidad: un pasado lleno de añoro y fervor en contraposición con un presente de soledad y ausencia. En este último trecho del poema encontramos la consolidación de ese presente, donde reaparece el *leit motiv* de las sombras. Además, la anáfora es muy recurrente, pues existen diversos versos del primer segmento que se repiten en este, los cuales, sin embargo, terminan por obtener un matiz distinto dentro del cuerpo del poema. Se rememora la primavera que yace muerta junto con la amada, así como esa composición del recuerdo añorado de un pasado donde la ausencia de la vida no se hacía presente.

Existe un perpetuo énfasis en la soledad del sujeto lírico, ya que la proyección de su sombra dentro del poema hace referencia directa a la manifestación de su alma. Sin embargo, su alma está resuelta a abandonar al sujeto lírico debido a la presencia de la sombra de la figura femenina (entendida también como la proyección de su alma). Finalmente, ambas concretan un enlace y se marchan, dejando en perpetua soledad al sujeto lírico.

A lo largo de este análisis, se ha manifestado la importancia de este poema con relación al movimiento modernista, ya que, a través de la implementación de figuras retóricas, símbolos y licencias en la versificación, encontramos un poema capaz de capturar las nociones profundas respecto a los sentimientos de la melancolía y la pérdida, donde todo cuanto transmite se encuentra lleno de inocencia, bastante característico en la poesía silvana: «No hay en el poema nada que sea lícito interpretar torcidamente: el *Nocturno* se mantiene, de principio a fin, en un plano de evocación casta, de piadosa ternura, de elevación espiritual» (Ureña, 1962, p. 139). Con esta idea y este análisis hecho del poema, considerando todos los elementos que lo contienen, identifiqué un error común que ha ocurrido, en ciertos casos, al momento de analizar «Nocturno», de Asunción Silva: señalar los paralelismos con Edgar Allan Poe.

Estos análisis, aunque meritorios por su alta aportación en el campo literario y académico, han sido injustos con el poema de Silva, debido a que el tratamiento que le dan es únicamente bajo la óptica de un ejercicio comparativo; dicho de otro modo: no se le permite al «Nocturno» exhumar una verdadera individualidad y originalidad

entre sus versos más allá de meras equivalencias con otros poemas del escritor norteamericano.⁸⁹ Recupero la siguiente cita para comprender la importancia de este poema, así como su profunda trascendencia dentro de las letras colombianas y modernistas:

En el *Nocturno* las amplias experiencias literarias remotamente aceptadas y elaboradas, desaparecen de la nueva e irrepetible síntesis poética. Lecturas de otros autores y otras corrientes han contribuido a formar la sensibilidad que origina la obra maestra, pero la fuerza del sentimiento supera todo vínculo literario, histórico y ambiental para elevarse a un plano universal. (Mancini, 1961, p. 632)

Concluyendo con el análisis de este poema, y después de hecho un recorrido detallado sobre el movimiento del Modernismo y sus representantes más destacados, es posible constatar las claras inclinaciones que *El libro de versos* ha tenido para concebir la poesía más allá del raquítrico Romanticismo (cuya esquila ya había comenzado a difuminarse cuando Silva confeccionó su poemario *Intimidades*), trascendiendo también las barreras del Realismo español y de las escuelas del Parnasianismo, a fin de desarrollar una nueva ruta para sus escritos.

En esta nueva manifestación de la poesía silvana, que tuvo lugar después su estadía en Europa, se distingue la profunda metamorfosis a la que se vio sometida su producción poética. Incluso teniendo constancia de la significación y cambios ocurridos dentro de él, podemos destacar el hecho de que, a diferencia de algunos de sus contemporáneos modernistas, en la poesía silvana no hay este exotismo del entorno poético en el que se desenvuelven sus producciones, tampoco se encuentra en una constante búsqueda de lo ajeno ni deja de lado sus espacios más inmediatos.

⁸⁹ Véanse como ejemplos sobre los trabajos comparativos que se han realizado entre Silva y Poe: «Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva», por Torres-Rioseco, publicado en 1950 en *Hispanic Review*; «José Asunción Silva: Su Creatividad Experimental», por Enrique Cárdenas, publicado en 2017 en *DIALÉCTICA*; «La musicalidad en la poesía de José Asunción Silva», por Evelyn Garfield, publicado en 1969 por la *Revista de Estudios Hispánicos*; «La poesía modernista hispanoamericana: José Asunción Silva», por Lucija Bakotić, publicado en 2020 por la Universidad de Zagreb; etcétera.

En lugar de eso, Silva busca la trascendencia en la cotidianidad y en el entorno que lo rodea; no plantea nuevas realidades más allá de las que son suficientes para confeccionar su presente (por momentos tormentoso y nostálgico) y su pasado (lleno de luces, de fervor y de una fuerte añoranza). A lo largo de este recorrido a través de *El libro de versos*, hemos conocido a un poeta capaz de capturar su realidad para reestructurarla con una nueva significación, la cual termina en los lindes de lo artístico, diferenciándolo de sus contemporáneos, incluso si con esas pretensiones tuvo que sufrir apodosos que no hicieron nunca justicia a su legado.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, hemos revelado quién fue el escritor José Asunción Silva, a través de diferentes caras de un mismo prisma. Se ha realizado un recorrido de su vida desde su nacimiento, profundizando en su contexto social, económico e histórico, en una Colombia que, aunque acababa de ser liberada del yugo colonial, se encontraba sumida en diferentes conflictos y cambios políticos. Sin embargo, aun en ese ambiente de constante cambio, se encontró resguardado en una familia burguesa, con la cual tuvo su primer acercamiento a la literatura y a la poesía.

Así encontramos su primer poemario escrito en la adolescencia: *Intimidades*, aunque sería publicado de manera póstuma. En este se han identificado influencias del movimiento literario del Romanticismo, debido, en mayor medida, a las veladas literarias del círculo intelectual *El Mosaico*, así como por sus lecturas precoces de románticos como Víctor Hugo, Bécquer y Jorge Isaacs. Esta etapa de la vida de Silva ha sido tratada tanto en el capítulo primero de este trabajo: *Albores*, como en el capítulo segundo *Primeros versos: Intimidades*.

Durante esta primera etapa de la producción poética de José Asunción Silva, hemos constatado la notable influencia que existió del movimiento romántico. Los ejemplos de poemas más significativos en donde se puede constatar de manera palpable estas influencias son los siguientes: «El sepulcro del bosque», «Las ondinas», «A una enferma», «A Adriana», «Adriana», etcétera. En estos poemas se vislumbró la importancia de la naturaleza como símbolo esencial, al igual que la presencia de la figura femenina enfermiza. De igual manera, con la imposición de matices nocturnos y oníricos, resalta la perspectiva del sujeto lírico, quien está en búsqueda de una identidad nacional que se construye siempre desde las nociones más cercanas al antropocentrismo.

Luego de cumplida la mayoría de edad, en 1884, José Asunción Silva se embarcó en uno de los viajes que mayor trascendencia tendría para su vida, pues experimentó de primera mano un acercamiento al movimiento de *Fin de siècle* en diferentes países de Europa. Con esta experiencia, conoció a diversidad de escritores

contemporáneos que le dejaron una marca imborrable. Toda esta etapa de su vida ha sido expuesta en el capítulo primero de este trabajo: *Su estadía en Europa: París de fin-de-siècle*.

Todo lo ocurrido después de su regreso ha sido tratado en el primer capítulo de este trabajo, en la sección correspondiente: *Madurez y desarrollo literario*; aquí se aborda su producción literaria más longeva y amplia. Se describe cómo inició su recorrido como poeta publicando en diversas revistas y esbozando su poemario más importante, el cual proyectaría las primeras luces modernistas del autor: *El libro de versos*. De este poemario también se ha hablado largo y tendido en este trabajo, profundizando en tres poemas: «Al oído del lector», «Infancia» y «Nocturno». Con el análisis de estos tres poemas (y la mención de algunos versos sueltos de unos cuantos más), se han desentrañado algunas características del movimiento modernista, las cuales logran catalogar a Silva dentro de este. Destaca fuertemente en la poesía silvana la ruptura de las formas clásicas y canónicas de la versificación, así como su inclinación por la musicalidad y creación de imágenes oníricas dentro del imaginario poético del autor.

Durante todo este periodo de producción y de mayor madurez poética, José Asunción Silva enfrentó multiplicidad de retos y penurias, tanto familiares como económicas: la muerte de diferentes miembros de su familia, la bancarrota, los intentos fallidos de negocios para revitalizar el nombre de su familia, un constante sentimiento de depresión que no se alejó de él por el resto de su vida y un naufragio, donde perdió muchos textos de su producción.

Y es que la vida de José Asunción Silva fue, más que nada, corta. Luego del naufragio que sufrió durante su traslado de Caracas a Bogotá, el 27 de enero de 1895, dedicó los últimos meses de su vida, de manera demencial, a la reconstrucción de esa obra perdida: *De sobremesa*, y la versión definitiva de *El libro de versos*. Finalmente, en la madrugada del 24 de mayo de 1896, se quitó la vida. Esto ha sido expuesto también en el primer capítulo de este trabajo, en la sección correspondiente: *El crepúsculo de su vida*.

Gran parte de la obra de José Asunción Silva permaneció inédita, por lo que fue publicada de manera póstuma. Los poemarios *Intimidades*, *Gotas amargas* y *El libro de versos* (en su versión definitiva) fueron publicados muchos años después de la muerte del autor; al igual que su novela *De sobremesa* y parte de su narrativa breve, la cual no vio la luz hasta mucho tiempo después, en un esfuerzo sobrehumano tanto de sus amigos más cercanos como de los círculos intelectuales que le estimaban, quienes rescataron y mantuvieron vigente la obra de uno de los escritores más importantes que dio Colombia en la última mitad del siglo XIX.

José Asunción Silva fue uno de los escritores más redondos respecto a sus contemporáneos, pues trascendió la barrera de los movimientos literarios. Si hiciéramos una lectura más detallada de su obra completa, nos notaríamos la vastedad de su producción y de las múltiples facetas a las que sometió su pluma durante las décadas en las que transitó el mundo. Sus primeros textos pretendían respetar las normas de las escuelas literarias que ya existían en Colombia; por tal motivo, detectamos que estos se encuentran enclaustrados en los moldes románticos que, aunque por momentos le son cómodos, poco a poco, comienza a evitarlos desde temprana edad, quizás sin saberlo del todo.

Cuando ya por fin ha salido de su país natal y ha visitado el viejo continente, el verdadero cambio se hace presente: Silva comenzó su camino en la experimentación de las formas y presentó, dentro de los conciliábulos de bohemia colombiana, una nueva manera de hacer poesía, la cual fue bien recibida por algunos, pero por otros no tanto. Durante el desarrollo de este trabajo se ha dado constancia de este recorrido hecho por Silva, así como todas las metamorfosis a las que fue sometida su pluma en el ámbito meramente poético. La poética silvana, en la medida solo de un año, vio menguar del Romanticismo tardío a un Modernismo que, por aquel sentimiento de novedad, era percibido como rebelde e insípido.

Esta dualidad en su poesía revela la complejidad y la riqueza de su obra, la cual logró diferenciarse de sus contemporáneos y trascender décadas hasta nuestros días. Comprendemos que va más allá de las etiquetas de una sola corriente literaria, pues Silva, en su intento por capturar la esencia de la vida, sin alejarse de la cotidianidad,

se convirtió, quizás sin intenciones reales de serlo, en un puente entre dos movimientos literarios que marcaron en definitiva la historia de la literatura en Hispanoamérica.

A una enferma

¿Conque te vas también? ¿conque estás débil?
¿Conque el aliento de vivir te falta
Y a buscar vas para tu cuerpo enfermo
El aire puro, las campestres auras? 5
Pues mira, que en las tardes melancólicas,
En el puro fulgor de las mañanas,
En las húmedas nieblas que se tienden
Como velas al pie de las montañas,
En los cielos azules de diciembre, 10
En la verdura do las aves cantan,
En los dulces poemas que murmura
Bajo las frescas sombras la cascada
Que al chocar en las piedras se convierte
En leves hilos de intangible plata,
Encuentres nueva vida, que devuelva 15
Roseo color a tus mejillas pálidas,
Venturosas sonrisas a tu boca
Y sueños infantiles a tu alma.

Las ondinas

*En la región oculta de las ninfas
El sesgo rayo a penetrar alcanza
Y alumbra al pie de despeñadas linfas,
De las ondinas la nocturna danza.*

Diego Fallon, *La Luna*.

Es la hora en que los muertos se levantan
mientras que duerme el mundo de los vivos,
en que el alma abandona el frágil cuerpo
y sueña con lo santo y lo infinito

Vierte la luna plateados rayos 5
que reflejan las ondas en el río
y que iluminan, con sus tintes vagos
los medrosos despojos de un Castillo.
Todo es silencio allí, do en otro tiempo
hubo bullicio y locas alegrías... 10
¡Pero mirad! Son vaporosas sombras
las que en la oscura selva se deslizan.
¡Ah! No temáis no son aterradores
fantasmas de otros tiempos -son ondinas;
mirad como se abrazan y confunden 15
cómo raudas por el aire giran,
apenas tocan con el pie ligero
del prado la mullida superficie.
Ya se avanzan... girando en la espesura
o se sumergen en las ondas límpidas; 20
y al compás de una música que suena
como el lejano acorde de una lira
elévase, empujadas por el leve
viento que sus cabellos acaricia...
Pero callad... alumbra el horizonte 25
con sus primeros tintes nuevo día,
y las sombras se pierdan al borrarse
del bosque entre las húmedas neblinas.

Adriana

*Double virginité
Corps où rien n'est immonde
Ame où rien n'est impure.*

Víctor Hugo, Feuilles d'automne.

Noble como la cándida adorada Del inmortal poeta florentino, Corona de la frente inmaculada El dorado cabello Que sobre el hombro flota en blondos rizos, Perdida en el espacio la mirada Como se pierde en su conjunto bello La de aquél que contempla sus hechizos.	5
Hay infinita luz que reverbera En el azul de sus divinos ojos Cual de limpio zafiro en los cristales. Una expresión de majestad serena De pudor y recato virginales Vela la gracia de sus labios rojos, y es ,a la vez misterioso encanto, ¡Lumbre, murmullo, vibración y canto!	10 15
Su voz tiene las notas armoniosas De la del ave que en blando nido De su impotencia de volar se queja, Llena de suavidad, llena de calma Su cariñosa frase siempre deja Una estela de perlas en el alma.	20
Tiene la delicada transparencia De las húmedas hojas de las lilas Y ni una leve mancha en la conciencia Y ni una leve sombra en las pupilas.	25
Es una reunión encantadora De lo más dulce que la vida encierra A los rosados rayos de la aurora Hecha, del aire en los azules velos, Con lo más delicado de la tierra ¡Y lo más delicado de los cielos!	30

A Adriana

Mientras que acaso piensa tu tristeza
En la patria distante y sientes frío
Al mirar donde estás, y el desvarío
De la fiebre conmueve tu cabeza,

Yo soñando en tu amor y en tu belleza, 5
Amor jamás por mi desgracia mía
De la profundidad de mi alma, envío
A la pena un saludo de ternura.

Si cuando va mi pensamiento errante 10
A buscarte en parajes de otro mundo
Con la nostalgia se encontrara a solas

Sobre las aguas de la mar gigante
Entre el cielo purísimo y profundo
Y el vaivén infinito de las olas.

Al oído del lector

No fue pasión aquello,
fue una ternura vaga.
Lo que inspiran los niños enfermizos,
los tiempos idos y las noches pálidas.

El espíritu sólo
al conmoveerse canta:
cuando el amor lo agita poderoso
tiembla, medita, se recoge y calla.

5

Pasión hubiera sido,
en verdad, estas páginas
en otro tiempo más feliz escritas
no tuvieran estrofas sino lágrimas.

10

Infancia

Esos recuerdos con olor de helecho son
el idilio de la edad primera.

G. G. G.

Con el recuerdo vago de las cosas que embellecen el tiempo y la distancia, retornan a las almas cariñosas cual bandadas de blancas mariposas los plácidos recuerdos de la infancia.	5
¡Caperucita, Barba Azul, pequeños Liliputienses, Gulliver gigante que flotáis en las brumas de los sueños, aquí tended las alas, que yo con alegría	10
llamaré para haceros compañía al rantoncito Pérez y a Urdimalas! ¡Edad feliz! Seguir con vivos ojos donde la idea brilla,	15
de la maestra la cansada mano sobre los grandes caracteres rojos de la rota cartilla, donde el esbozo de un bosquejo vago, fruto de instantes de infantil despecho, las separadas letras juntas puso	20
bajo la sombra de impasible techo. En alas de la brisa del luminoso agosto, blanca, inquieta, a la región de las errantes nubes hacer que se levante la cometa	25
en húmeda mañana; con el vestido nuevo hecho jirones, en las ramas gomosas del cerezo el nido sorprender de copetones; escuchar de la abuela	30
las sencillas historias peregrinas; perseguir las errantes golondrinas, abandonar la escuela y organizar horrisona batalla	35
en donde hacen las piedras de metralla y el ajado pañuelo de bandera; componer el pesebre	

de los silos del monte levantados; tras el largo paseo bullicioso traer la grama leve,	40
los corales, el musgo codiciado, y en extraños paisajes peregrinos y perspectivas nunca imaginadas, hacer de áureas arenas los caminos y de talco brillante las cascadas.	45
Los Reyes colocar en la colina y colgada del techo la estrella que sus pasos encamina, y en el portal el Niño-Dios riente sobre el mullido lecho	50
de musgo gris y verdecino helecho	
¡Alma blanca, mejillas sonrosadas, cutis de níveo armiño, cabellera de oro, ojos vivos de plácidas miradas, cuán bello hacéis al inocente niño!...	55
Infancia, valle ameno, de calma y frescura bendecida donde es suave el rayo del sol que abrasa el resto de la vida.	
¡Cómo es de santa tu inocencia pura, cómo tus breves dichas transitorias, cómo es de dulce en horas de amargura dirigir al pasado la mirada y evocar tus memorias!	60

Nocturno

I

Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de músicas de älas,
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pälida, 5
como si un presentimiento de amarguras infinitas
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda que atraviesa la llanura florecida
caminabas.
Y la luna llena 10
por los cielos azulosos, infinitos y profundos espacia su luz blanca,
y tu sombra
fina y lánguida,
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectadas, 15
sobre las areñas tristes
de la senda se juntaban.
Y eran una
y eran una
y eran una sola sombra larga 20
y eran una sola sombra larga
y eran una sola sombra larga...

II

Esta noche,
solo, el alma
llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte, 25
separado de ti misma por el tiempo, por la tumba y la distancia,
por el infinito negro
donde nuestra voz no alcanza,
mudo y solo,
por la senda caminaba... 30
Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
a la luna pälida
y el chillido
de las ranas...
Sentí frío; era el frío que tenían en tu alcoba 35
tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas,
entre las blancuras nıveas
de las mortuorias sábanas,

era el frío del sepulcro, era el hielo de la muerte
era el frío de la nada, 40
y mi sombra,
por los rayos de la luna proyectada,
iba sola
iba sola
iba sola por la estepa solitaria, 45
y tu sombra esbelta y ágil,
fina y lánguida,
como en esa noche tibia de la muerta primavera,
como en esa noche llena de murmullos, de perfumes y de músicas de älas,
se acercó y marchó con ella 50
se acercó y marchó con ella...
se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras de los cuerpos que se juntan con las sombras de las almas!...
¡Oh las sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas!...

Bibliografía

- Agustini, D. (s.f). «Antología». *Centro Virtual Cervantes*. Consultado el 28 de agosto de 2023 en <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/antologia/default.htm>
- Anzola, C. (1998). «Baldomero Sanín Cano, fluido, cambiante e inclasificable». *Arrabal* [pdf], pp. 137-145.
- Bachelard, G. (1982). *La poética de la ensoñación*. (1ª Edición de Fondo de Cultura Económica, Vitale, I., Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Baldick, C. (2015). *The Oxford Dictionary of Literary Terms* [versión electrónica] (4ª Edición de Chris Baldick). New York: Oxford University Press. Consultado el 26 de julio de 2023.
- Bonnetain, P., Rosny, J., Descaves, L., Marguerite, P., Guiches, G. (1887) «Le Manifeste des Cinq». *Le Figaro* (1826). Consultado el 1 de noviembre de 2020 en: http://sicle19.freesevers.com/Manifeste_Cinq.html
- Borda, J. (1987). *El primer José Asunción Silva: Intimidaciones: 1880-1884* [versión electrónica]. Consultado el 12 de octubre de 2020 en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/>
- Charle, C. (1998). *Paris, fin de siècle. Culture et politique* [versión electrónica]. Consultado el 25 de abril de 2023. Francia: Editions du Seuil.
- Chevalier, J.; Gheerbrant, A. (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols* (2ª Edición de Editions Robert Laffont S. A., Buchanan-Brown, J., Trad.). Londres: Penguin Books.
- Escaja, T. (2014). *Invención de una periferia: las poetas del modernismo*. Alicante: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Consultado el 4 de agosto de 2023 en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/invencion-de-una-periferia-las-poetas-del-modernismo/html/aa0ef8dc-9ef6-4129-a5e2-76acbdb681b8_2.html#l_0_
- Franco, A. (2015). «Latin America». En Saler, M. (Ed.). *The fin-de-siècle world* [versión electrónica]. Consultado el 23 de mayo de 2023. New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Jiménez, D. (2001). «Romanticismo». *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, pp. 11- 153.

- Lara, F. (1996). *Antología de la poesía colombiana – Tomo I* [pdf]. Colombia: Imprenta Nacional.
- Mancini, G. (1961). «Notas marginales a las poesías líricas de José Asunción Silva» [pdf]. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XVI (3), pp. 614-638.
- Márquez, E. (1935). «José Asunción Silva, su vida y su obra». *Atenea* [versión electrónica], XII (115), pp. 84-97. Consultado el 2 de mayo de 2023 en <https://revistas.udec.cl/index.php/atenea/article/view/8064>
- Mataix, R. (2006). «Introducción». En Silva, J. (Autor). *Poesía. De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- McGrady D. (1982). «Intimidades de José Asunción Silva; Poesías de José Asunción Silva; José Asunción Silva de Betty Tyree Osiek» [pdf]. *Revista Iberoamericana*, 48 (118), 447-453. Consultado el 25 de mayo de 2023.
- Micale, M. (2015). «France». En Saler, M. (Ed.). *The fin-de-siècle world* [versión electrónica]. Consultado el 25 de abril de 2023. New York: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Rinks, G. (1995). « Máscaras y símbolos: hacia la poética modernista. Divagaciones sobre la escritura y el artista en *De sobremesa* de José Asunción Silva» [pdf]. *Lucero* (6), pp. 28-36.
- Sand, S. (2017). *¿El fin del intelectual francés? De Zola a Houellebecq* [versión electrónica] (1ª Edición en Akal, S. A., Bixio, A., Trad.). España: Ediciones Akal.
- Silva, J. (1979). *Intimidades* [versión web] (Edición de Santiago Mutis Durán y J. G. Cobo Borda). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. Consultado el 29 de mayo de 2023 en: <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/70181/INTIMIDADES.html?sequence=1&isAllowed=y>
- Silva, J. (2013). *Poesía y prosa* [versión electrónica] (1ª Edición de Eduardo Camacho Guizado). Consultado el 18 de abril de 2023. Bogota: Bilineata Publishing & El Áncora Ediciones.
- Silva, J. (2006). *Poesía. De sobremesa* (1ª Edición de Remedios Mataix). Madrid: Cátedra.

Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo* (2ª Edición) [pdf]. México: Fondo de cultura económica.

Yourcenar, M. (2017). *El laberinto del mundo*. (1ª Edición en Penguin Random House, Calatayud, E., Trad.). México: Penguin Random House Grupo Editorial.