
José Asunción Silva: Su Creatividad Experimental

Guerrero Cárdenas, Enrique PhD.

Resumen

Quienes profesamos las letras hispanoamericanas tenemos que explicar la pertinencia del modernismo en este mundo moderno. Esta no se debe a "supervivencias contemporáneas" dentro del concepto de una extensión temporal del modernismo preconizado por Schulman y otros sino a la actualidad de ciertos aspectos de la obra de los que florecieron en las postrimerías del siglo XIX. El Modernismo, desde luego, no es un mundo poético poblado de cisnes, princesas, príncipes azules y heroínas u héroes legendarios, sólo un poco menos anticuado que el pastoril -concepto simplista nutrido de textos didácticos-. Se trata de algo mucho más complejo y moderno. La contemporaneidad del modernismo, sin embargo, se vislumbra mejor en su prosa, aun menos conocida. Su independencia de espíritu se ajustaba dificultosamente a los viejos moldes clásicos de la métrica en boga hasta entonces, por esta razón siempre vertía ideas viejas en nuevos moldes. El modernismo se inició en Colombia y en gran parte de América con José Asunción Silva (1865-1896). Intelectual y dandy al mismo tiempo, cumplió como pocos con el precepto wildeano de poner genio en la vida y únicamente consagrar talento a escribir. Sus versos operaron profunda transformación en la poética española; sin romper los viejos moldes ni violar los sagrados cánones del lenguaje, antes por el contrario enriqueciéndolos por nuevos matices, Silva supo crear nuevas formas de belleza. Fue cantor de las dulzuras de la infancia, de la patria y del amor; pero su obra más perfecta, la que le ganó el título de maestro innovador es el "*Nocturno*", poesía compuesta con ocasión de la muerte de su fiel hermana la bellísima Elvira Silva. La leyenda y la calumnia se asociaron pugnando por manchar el purísimo amor fraternal del poeta, único móvil que le inspiró esos "*... versos que son la diadema poética de América...*", al decir de un crítico europeo.

Palabras clave: Modernismo, creatividad experimental, psicocrítica, teoría crítica.

José Asunción Silva: His Creativity Experimental

Guerrero Cárdenas, Enrique PhD.

Summary

Those who profess the Latin American letters must explain the relevance of Art Nouveau in this modern world. This is not "contemporary survivals" within the concept of a temporary extension of modernism advocated by Schulman and others, but the timeliness of certain aspects of the work of those who flourished at the end of the 19th century. Modernism, of course, is not a poetic world populated with swans, princesses, Princes blue and heroines or legendary heroes, only a little less dated than the pastoral -simplistic concept nourished of didactic texts-. It is something much more complex and modern. Contemporaneity of Art Nouveau, however, can be seen best in his prose, yet least known. His independence of spirit met incurred old-time molds classic metrics in vogue until then, for this reason always pouring old ideas in new molds. Modernism began in Colombia and much of America with José Asunción Silva (1865-1896). Intellectual and dandy to the same time, fulfilled as few with the precept wildeano of put genius in her life and only devote talent to write. His verses operated deep transformation in the Spanish poetry; without breaking old molds or violating the sacred canons of the language, before conversely enriching them by new nuances, Silva was able to create new forms of beauty. He was singer of the sweetness of childhood, of the homeland and love; but his most perfect work, which earned him the title of innovative master is the "night", poetry composed on the occasion of the death of his faithful the beautiful sister Elvira Silva. Legend and libel associated with struggling to stain the pure mobile fraternal poet, the only love that inspired those "... verses which are the poetic headband from America...", in the words of one European critic.

Key words: experimental creativity, modernism, critical theory, psicocritica.

Introducción

Los profesores de Literaturas no estrictamente contemporáneas deben enfrentar el problema de la pertinencia (*relevance*) de nuestras asignaturas. Quienes profesamos las letras hispanoamericanas tenemos que explicar a nuestros alumnos-- y a veces a nuestros colegas-- la pertinencia del modernismo en este mundo moderno. Esta no se debe a "*supervivencias contemporáneas*" dentro del concepto de una extensión temporal del modernismo preconizado por Schulman¹ y otros sino a la actualidad de ciertos aspectos de la obra de los que florecieron en las postrimerías del siglo XIX. El Modernismo, desde luego, no es un mundo poético poblado de cisnes, princesas, príncipes azules y heroínas u héroes legendarios, sólo un poco menos anticuado que el pastoril -concepto simplista nutrido de textos didácticos. Se trata de algo mucho más complejo y moderno.

La contemporaneidad del modernismo, sin embargo, se vislumbra mejor en su prosa, aun menos conocida. Bien, no siendo los modernistas ni escuela ni generación (*creo que ya todos están de acuerdo en esto*) no podíamos ni podemos esperar de ellos una actitud monolítica sino la reacción más variada a su ambiente de fin de siglo: *una gama de posturas desde la evasión, especialmente la encaminada al Art Nouveau en todas formas, hasta toda clase de Protesta*. Y "*en alguno...*" acertó Octavio Paz al afirmar "*coincide el radicalismo político con las posiciones estéticas más extremas*"². Los rebeldes no vinieron del arrabal. Vástagos de la burguesía, se nutrían esos autodidactas de las mismas fuentes, heterogéneas, por cierto: Ibsen y Nietzsche ("los dinamiteros de la roca burguesa" los llama Gullón), Tolstoi y otros. Fueron conformes sólo en su inconformidad. "*The modern must be defined in terms of it is not*", (*Lo moderno debe ser definido en términos de lo que no es*), dice Irving Howe en *The Idea of the Modern*³. En los noventa unos hicieron alarde de dandies; otros no se lavaron ni se cortaron el pelo, como Alejandro Sawa, del círculo de Darío.

¹ Schulman, Ivan. (1968). *En torno a la definición del Modernismo*. En Estudios Críticos sobre el Modernismo, H. Castillo. Madrid: Gredos.

² Paz, Octavio (1967). *El Caracol y la Sirena*. En Diez estudios sobre Rubén Darío, Santiago de Chile, p. 248.

³ Howe, Irving (1967). *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press, p. 13.

José Asunción Silva, su Vida y su Obra

Nace en Bogotá el 27 de Noviembre de 1863, el mayor de sus dos hermanas, Elvira y Julia. Hizo sus primeros estudios en el Colegio rentado por Don Ricardo Carrasquilla, el inapreciable escritor que con Marroquín, Vergara y Vergara, José David Guarín, Caicedo Rojas, y el mismo Ricardo Silva, padre éste último de José Asunción Silva, hacia parte de las tertulias literarias *El Mosaico*, en donde Gutiérrez González leyó por primera vez, su bella poesía "*El Cultivo del Maíz*". Permanece poco tiempo en aquel plantel para luego dedicarse a colaborar muy joven en el negocio de su padre de venta de artículos de lujo. Su familia de abolengo y aristocracia, fortuna, distinción e inteligencia hicieron del mismo ornato de la alta sociedad bogotana de su época.

A pesar de estar ayudando a su padre en el negocio, que un día sería de él, Silva no dejó de lado el cultivo de los libros. Su padre poseía una rica y abundante biblioteca en la cual halló los maestros que comenzaron a modelar su inteligencia y a pulir su gusto literario. *El dinero, ¡los libros!*, dos términos en apariencia opuestos, en que él cifró su vida desde que salió de la infancia hasta su muerte. Entre los clientes de su padre, las facturas comerciales y el ajetreo netamente mercantil, Silva durante los ratos de descanso y en las frías noches sabaneras, la evasión de su espíritu, era a través de la lectura de su autor favorito, la página blanca en donde verterá su prístísima inspiración: de esta manera escribió su primera poesía,

"*CRISALIDAS*":

*... al dejar la prisión que las encierra
¿qué encontrarán las almas?*

Se puede apreciar en ella la influencia de Bécquer o de Querol. Es su primera manera de escribir. Después de transcurridos algunos años vendrán las aguas fuertes, aquellas *Gotas amargas* escritas bajo la influencia de Schopenhauer y Baudelaire:

*... un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mi se arraiga y nace,
el mal del siglo... el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi...*

En esa época Silva, conoedor de que su obra será escrita en su lengua natal y no en otra, se dedica a estudiar el español y sus mejores autores, pero sólo se observa en su obra la escasa influencia que de ellos podamos encontrar, excepto la riqueza de su rima. Su independencia de espíritu se ajustaba dificultosamente a los viejos moldes clásicos de la métrica en boga hasta entonces, por esta razón siempre vertía ideas viejas en moldes nuevos:

*soñaba en ese entonces en forjar un poema
de arte nervioso y nuevo, obra audaz y suprema.*

Es enviado por su padre a Europa a la edad de 24 años en misión comercial. La mayor estadía a pesar de haber estado en Londres fue en París, cuyo ambiente le era familiar debido a las lecturas que hizo mucho antes del viaje. Después de un año regresa a Bogotá. Su permanencia en París en lugar de representarle a su padre prosperidad en el negocio, fue decisiva para señalar el camino preciso a su inspiración. Aún más, despertó en el poeta y comerciante bogotano un ansia de aspiraciones difíciles de cumplir con una mediana fortuna, que no habría de terminar nunca.

A la muerte de su padre quedó encargado del negocio, que debido a circunstancia cambiarias y a la situación general del país fue mermando las entradas económicas de la familia, por esta razón se ve en la imperiosa necesidad de hacerse cargo de sus dos hermanas y de su madre. Empieza para él una nueva vida. Hasta la ruina definitiva ocurrida algunos años después, se dedicó a sostener en pie un edificio vacilante, sin transmitir a los suyos sus preocupaciones materiales, tratando y cuidando de mantener el mismo ritmo de su casa debido a la posición social de la familia.

Estos fueron años de lucha interminable y atroz, que nadie conoció. El arte se convierte para él en el vehículo de luz que lo transportaba, acompañado de mujeres de leyenda, a sitios prestigiosos y lejanos que nunca habitaría. Por esta razón su obra nace de una forma esencialmente exótica e imaginativa.

"...Era Silva entonces, y hasta el fin de su vida lo fue, de impecable y aristocrática apostura. Ojos negros y luminosos, nariz aquilina, tez pálida, boca bien dibujada, bigote y barba negros y sedosos, partida ésta en dos como la de los ismailitas nobles. Vestía siempre de negro y calzaba con esmero. La cabeza cubierta con el hongo carmelita y cinta negra. En la

indispensable corbata blanca, picaba un alfiler con brillante del que pendía una perla en lágrima. Las manos blancas, de uñas pulidas y recortadas en almendra, porque Silva, que se pagaba mucho de su persona, tenía entre todas dos pueriles vanidades: la de sus pies y la de sus manos. El ilustre Guillermo Valencia escribe: *"Todo respiraba en él -- distinción y rareza: tenía del Dess Esseintes, de Huysmans y del Dorian Gray, de Oscar Wilde; del Señor de Phocas, de Juan Lorrain, y del infatigable creador Pio Cid, de Ángel Gavinet"*. Y el crítico español Eduardo Zamacois añade: *"Así debió ser, efectivamente, a juzgarle por los dos últimos retratos que de él se conservan"*.

Cuando regresa a Bogotá piensa que todas sus aspiraciones le serán permitidas. Su posición social, su porte, inteligencia, el mismo prestigio que en aquella época daba a un joven el haber viajado a Europa, le hubieran abierto caminos y posibilidades desconocidas para otros, pero con un gesto de desdén y de altivez se encerró en su castillo de marfil. Al igual que Phinéas al regresar a Jerusalén, él se encontró con una patria que se alimentaba del casuismo religioso y político, y que a la lucha del ágora era preferible la religión o culto a la belleza. De esta forma transcurren los años para el poeta amando imaginariamente el lujo de las artes, los placeres de una civilización feliz, las mujeres que forjaba su fantasía, y murmurando tal vez, en el silencio nocturno de su escritorio, el verso del poeta:

*La libertad más dulce que el imperio
y más hermosa que el laurel de la oliva!*

En este momento de su existencia Silva se encontraba en la total plenitud de su creación y talento literario. Una larga y ardua preparación habían determinado su vocación literaria. Las ideas revolucionarias de la filosofía y del arte dominaban a toda Europa: Oscar Wilde y Ruskin en Inglaterra; D' Annunzio y Ferrero en Italia; Blasco Ibañez en España; Eça de Queiroz en Portugal; Schopenhauer en Alemania; Ruben Darío en Centro América; Leon Tolstoi, Maria Bashkirtseff y Dostoievsky en Rusia; Bourget, Baudelaire, Verlaine, Renán, Zola, Maupassant, los Goncourt, Barrés, Leconte de Lisle, Taine y Anatole France en Francia, aparecían como los maestros de la escuela que derribaba los viejos esquemas, modelos e ídolos románticos. El mundo de la Literatura era invadido por la ciencia y el mundo de la psicología lanzaba un rayo de luz

sobre la oscuridad de la conciencia. Silva no se afilió a ninguna escuela o corriente literaria -neoclásicos, simbolistas, decadentes, parnasianos- y dejó que el capricho fuese el guía de su inspiración. Algunos lo tildan de romántico cuando citan los "*Nocturnos*"; naturalista afirman otros, mostrando las "*Gotas Amargas*". Pienso que se deben dejar a un lado todos los calificativos que se le atribuyen y decir y afirmar que Silva sólo fue: "*Poeta*".

Su obra no es extensa debido a lo corto y a lo agitado de su vida, para que la huella apuntada sea en ella perceptible. Basta leer *De Sobremesa* para intuir la influencia que en su novela, que ha sido calificada de artificiosa, ejerció la técnica de los hermanos Goncourt y de D'Annunzio. En ella se nos revela al par que la rara cultura artística y literaria de Silva, su exaltación ardiente por una mujer joven, hermosa y muerta, calificada por sus admiradores de "*divinidad viviente*" y a quién él conoció a través de su *Diario: María Bashkirtseff*. Si a la fuerza debiéramos poner un nombre de mujer a la inspiradora del "*Nocturno*" pienso que el de la joven escritora rusa no debe ser olvidado. La apasionada admiración del artista por la dulce muerta, fluye a través de la novela citada.

La revolución de ideas y de procedimientos que se han acabado de bosquejar, trajo como consecuencia la necesidad de renovar, en la poesía, los moldes antiguos. Fue Rubén Darío el primero, que desde París, lanzó a la América Hispana con su hermosa "*Marcha Triunfal*", el pregón de la nueva escuela, en ese mismo momento Silva, en el distante Bogotá domaba nuevos metros y escribía aquel soberbio "*Nocturno*" del que haré un comentario más adelante, único en su clase en castellano, que sólo puede hallar paralelo en "*The Raven*" de Edgar Allan Poe.

El 6 de Enero de 1892, murió en plena juventud su hermana Elvira. Su hermosura iba de par con sus condiciones morales: dulzura, viva inteligencia y esa virtud rara e indefinible, el don de atraer simpatías, sin la cual la belleza de la mujer aparecerá orgullosa. La muerte de Elvira sumió al poeta y a su familia en legítima desesperación, que duró largo tiempo. En ella perdía Silva no sólo a su hermana, sino a un confidente, a un amigo, el más noble y generoso después de su madre, que en la soledad de su vida, que ya he esbozado, él pudiera encontrar. Un escritor extranjero --cuyo nombre han

olvidado los círculos culturales colombianos-- que ni siquiera conoció ni a Silva ni a su hermana, y ni siquiera estuvo en Bogotá, para allí documentarse, osó en afirmar, en escrito que levantó polvareda de escándalo, y protestas de los círculos colombianos literarios y culturales, y mostrándose medio psicólogo, que Silva estuvo enamorado de su hermana con amor de pecado. ¿Con qué fundamento Crítico? ¿En qué puede basar el escritor su afirmación, que menos mancha al poeta que a su hermana, ya que en este camino también puede sugerirse que él fue correspondido? Supongamos que el inmaterial "*Nocturno*" --principal prueba aducida por el articulista-- hubiera sido inspirado por la memoria de Elvira y consagrado a su recuerdo, no se puede, en sana crítica, atribuir a aquél poema el sentido que se le presta: basta leerlo. Por el contrario, más bien pienso que el "*Nocturno*" es grito de dolor abstracto, como suelen serlo los de los poetas, cuya inspiración pudo venir a su autor en el trágico estado de alma que siguió a la muerte de su hermana. Aquél poema no puede ser considerado sino como la cristalización de un dolor de artista, y a la infinita amargura que lo inspiró, real o imaginaria, no se le puede poner nombre determinado. ¿La Bashkirtseff, Elvira, otra mujer, nadie, tal vez...? Fácilmente se puede concebir que Silva, que era un artista, admira la belleza de su hermana: ¿por qué no? ¿Qué ley moral o qué código de honor puede prohibir al hombre el admirar la hermosura en su hermana, o en su misma madre? Mas es sacrílego el investigar el origen de un dolor y el arrojar sobre una tumba no flores sino escoria, como lo ha hecho el escritor que menciono. Pero se debe perdonar: él ha incurrido en el pecado de ligereza, lo que merma sus títulos de historiador y de literato.

La mañana del Domingo 23 de Mayo de 1896, a la primera luz del día Silva se suicidó disparándose con un viejo revólver marca Smith & Wesson, en el corazón, produciéndole una muerte instantánea

La obra poética de Silva no puede considerarse como del dominio exclusivo de la literatura Colombiana: ella es más bien patrimonio de nuestra lengua.

El Modernismo y José Asunción Silva.

El modernismo se inició en Colombia y en gran parte de América con José Asunción Silva (1865-1896). Intelectual y *dandy* al mismo tiempo, cumplió como pocos con el precepto wildeano de poner genio en la vida y únicamente consagrar talento a escribir. Sus versos operaron profunda transformación en la poética española; sin romper los viejos moldes ni violar los sagrados cánones del lenguaje, antes por el contrario enriqueciéndolos por nuevos matices, Silva supo crear nuevas formas de belleza. Fue cantor de las dulzuras de la infancia, de la patria y del amor; pero su obra más perfecta, la que le ganó el título de maestro innovador es el "*Nocturno*", poesía compuesta con ocasión de la muerte de su fiel hermana la bellísima Elvira Silva. La leyenda y la calumnia se asociaron pugnando por manchar el purísimo amor fraternal del poeta, único móvil que le inspiró esos "*... versos que son la diadema poética de América...*", al decir de un crítico europeo. También cultivó la prosa, más por desgracia el haber naufragado el barco en que tornaba a la patria después de servir una plaza diplomática, ha privado a la literatura de casi todas sus producciones de este género. Empero, ha quedado de él, junto con algunos ensayos, su novela autobiográfica "*De Sobremesa*".

Guillermo Valencia, es el más típico representante del modernismo iniciado por Silva; su obra, breve e impecable, lo denota como parnasiano por el culto a la forma y como intelectual alejandrino por el intenso cultivo interior en cuanto a la inspiración. A Silva y Valencia se aproximó por el gusto estético Víctor M. Londoño (1868-1936), autor de "*La vejez del sátiro*" y otros *Poemas de discreto Parnasianismo*. Después de él han brillado poetas de diversas tendencias.

La Creatividad Experimental en José Asunción Silva

Opinamos, que el más importante de los problemas que se le presentan a un artista, llámese, poeta, escritor, escultor, pintor, músico, compositor, y otros, es el hasta dónde puede llegar a la emotividad que introduce en su obra, para poder despertar esos sentimientos de felicidad, alegría, estados eufóricos o depresivos en los lectores

sensibles a estas emociones. En términos generales, el siglo XIX se caracterizó por marcar una época restringida a las más satisfactorias y armoniosas emociones, sin importar que tipo de ellas se produjese, ya sea de dolor, gozo, llanto, dicha, odio, amor, rencor, y otros.

Por ejemplo: mientras *Shelley* expresaba una exaltación y un raptó divino, *Leopardi* daba a voz una melancolía tan irremediable e inefable que tiene en sí misma su propia magnificencia. Tendríamos por supuesto, que hablar de emociones, al igual que de estados creativos de la mente, en los que se omiten parecidos encantos. Conocemos momentos de placer que no nos llenan sino que, al contrario, llegan a convertirse en situaciones tan complejas y algunas formas tan perturbadoras que logran confundir el espíritu humano. Y hasta algunas veces hemos experimentado momentos de dolor o desilusión o de angustia que, a pesar de que sean extremadamente agudos y dolorosos, pueden desmentir la apariencia trágica que los cubre.

Éstos están destinados a merecer un lugar privilegiado en la poesía, si de ellos provienen genuinos estímulos. Pero si preguntamos acerca de ello, la pregunta va mucho más allá de esta sencilla proposición. El siglo XIX gustaba tanto de la poesía hermosa, alegre, que expresaba los más recónditos sentimientos del poeta, como la poesía triste, perturbadora, generadora de estados y emociones depresivas, poesía fúnebre, por ejemplo, produciendo en definitiva una sensación de total armonía. Pero los modernistas introdujeron una serie de cualidades, digámoslo de esta manera: extrañas, desconocidas, diferentes. En la eterna búsqueda de la verdad, piensan que no siempre es necesario o correcto que las emociones se expresen en completa armonía, cuando por el contrario, pueden asumir una posición contrapuesta, discordante y hasta perturbadora.

Esto nos demuestra que los poetas no trazan intencionalmente una línea divisoria entre lo que es poesía de júbilo, de exaltación de las inefables emociones humanas, que signifiquen estados de satisfacción, de alegría, de amor, y la poesía del dolor que siempre van expresadas en término de frustración, de rencor, de odio, de prohibición a algo, de locura opresiva, de culpabilidad, de insatisfacción.

Pero desde luego, aceptan la mayoría de las veces una poesía o una narrativa que es totalmente diferente a ésta o aquél, pero, sin lugar a dudas tiene su propio encanto.

Conocemos, podría decir, a *Dante* y *Shakespeare*, como anticipadores a los modernos en estos y otros aspectos. Sin embargo los modernistas marcaron pauta en la poesía que refleja estados perturbadores de la mente, conflictos internos que podemos detectar, analizar, etc., empleando para ello el Método Psicocrítico de *Charles Mauron* y el Psicoanálisis de *Jung* y por supuesto de *Sigmund Freud*.

Al hacerlo, descubrimos siempre y sin temor a equivocarme todos los conflictos internos del artista, sus numerosos complejos, temores e insatisfacciones. Complejos como los de Edipo, Electra, de Castración, etc.; temores a la vida misma en sí, a la sociedad, al medio, a la incomunicación aparente de su obra, presente en algunos de ellos; insatisfacciones por no estar claros con su misma obra --los artistas nunca sabe explicar el porqué de su obras--, muchas veces es tomada a la ligera por ellos mismos, tal como lo hacen algunos. Como efecto, sus obras pueden carecer de dulzura en algunas oportunidades, aunque esta dulzura no sea el vértice donde se cruce su poesía. Hay ocasiones en que estos poetas, narradores, artistas, etc., modernistas se aventuran hacia confusos, oscuros y angustiosos vericuetos de la experiencia, porque escuchan, en ellas, el llamado de un auténtico espíritu creador.

José Asunción Silva, abre el *Modernismo* en Hispanoamérica, cultivando su obra en Colombia. En el limitado transcurso de su existencia y sin importarle la distancia respecto a Europa, inicialmente creó y produjo un adelanto de poesía simbolista, para cambiar su estilo más tarde y de manera extrema hacia un giro poético excesivamente moderno.

Poseedor de sorprendente capacidad de observación y de memoria, estudió, analizó y aprendió de la obra de poetas y escritores como Edgar Allan Poe, Tennyson, Baudelaire y Mallarmé. Por supuesto, al igual que Poe, sufrió de la incompreensión de la sociedad, tal cual se refleja en su obra. Su primera poesía, es simbolista, y transmite su deseo de evadirse de un mundo lleno de llantos, miseria, horribles calamidades, y otros, hacia mundos hermosos, de alegría, paz, tranquilidad, de fantasía y belleza recurriendo para su búsqueda a los sueños, en su vivencia, en sus recuerdos del pasado, de su infancia.

Por esta razón pensó que su búsqueda sería recompensada con el hallazgo de estos mundos diferentes, de ahí que creó una poesía noble. Para ello, tomó de Poe para sus más delicados y finos propósitos, algunas de sus invenciones.

Al igual que Mallarme, ansiaba una *"obra pura"*, la cual, era, acaso, el modelo sublime ubicado en los cielos, pero, paralelamente, le sirvió de inspiración creadora en su obra. Silva, entonces habla de crear un nuevo poema, enérgico, audaz, perfecto, nervioso que al mismo tiempo tuviese elementos trágicos, chocantes y que reflejara sus sonidos:

"Ritmos sonoros, Ritmos potentes, Ritmos graves, unos cual choque de armas, otros cual canto de aves"

Su poema ideal debía expresar la trágica y fantástica historia de la mujer idolatrada y muerta, y así dice el poeta:

"...la muerte de una mujer hermosa es incuestionablemente el tópico más poético que pueda concebirse en el mundo..."

Luego el final sorprendente e irónico:

*Le mostré mi poema a un crítico estupendo...
Y lo leyó seis veces y me dijo... ¡No entiendo!*

Silva había percibido que su ideal carecía de significación para su mundo y que no podía ser realizado. Por esta razón, desdeñó el simbolismo y creó un tipo de poesía totalmente diferente. En sus últimos poemas Silva disfruta, --casi maliciosamente--, en mostrar la falsedad de las ideas románticas. De nuevo hace el planteamiento del poema ideal en nueve versos:

"Una mujer es amada por un hombre, pero antes de que ella muera; él se casa con otra. Y ella muere, no de desconsuelo, sino a causa de un aborto".

Mientras que en otro poema muestra como un hombre está siempre enamorándose e identificándose con los estereotipos de héroes de famosas novelas de *Lamartine, Flaubert y Zola*; su final, sin embargo, es bastante insulso:

*Y así pasó la vida entre los sueños
Y llegó de ella al fin
Dejando tres chicuelos y una esposa*

Que fue muy infeliz.

Luego en un tercer poema, José Asunción Silva, destruye toda noción romántica de majestuosidad y distante grandeza. Lo logra a través de su tenacidad en que, en un aspecto vital, los hombres en general son iguales, sin embargo difícilmente en forma impresionante. No interesa, pues desprecia las circunstancias externas, lo extrínseco carece de importancia, para afirmar, con mucha y razonada firmeza que en el acto sexual todas estas diferencias y circunstancias desaparecen para ser absorbidas por la pareja, en un abrazo voluptuoso, sensual y de éxtasis:

*Y si al mismo Juan una Juana
Se entrega por modo brutal,
Y palpita la bestia humana
En un solo espasmo sexual,*

*Juan Lanas, el mozo de esquina,
Es absolutamente igual
Al emperador de China:
Los dos son el mismo animal.*

El concepto deprimente de la vida, que tiene Silva, hace que haga a un lado sus más caros ideales románticos y simbolistas, que se burle de ellos y que los considere fantasiosos e ilusos, piensa que la vida no es así en ningún modo, al contrario sabe, porque lo ha experimentado, que es todo lo opuesto, que por esta razón hay que mantenerse en la tierra, no alejarse de la realidad, ni de vivir de ilusas aspiraciones o añoranzas que cada día se convierten en real desesperanza.

La poesía de Silva es interesante: Primero, porque nos muestra cómo un poeta de su talla, de notable sensibilidad, como la suya, se vuelve contra la visión simbolista. Simplemente, en la práctica la encontraba falsa e incongruente ante la vida real. Su sentido de lo auténtico, de la verdad, lo estimuló para abandonarla de manera definitiva y a manifestar la verdadera significación que tenía para él y como su objetivo era ser y expresar la sinceridad, la verdad, se sumió en un nuevo tipo de poesía, radical y totalmente novedosa que no se estremece ante nada y por nada, en cambio sí se complace en lo desagradable.

Es poseedor de humor e ironía, pero no ofrece consuelo, ni resuelve disonancias. Justifica este brusco cambio, ve que lo que en ese momento escribe no es lo que la gente espera o le satisface o le gusta, pero está convencido de que su época lo necesita. "*Avant - Propos*"⁴ manifiesta que así como el estómago se irrita con una comida que continuamente es condimentada en exceso y ello obliga al médico a prohibirle ciertos alimentos e inclusive golosinas, dulces, postres, vinos, licores, y otros, y a recetarle *Gotas Amargas*, sucede al igual que con la poesía:

*Pobre estómago literario
Que lo trivial fatiga y cansa,
No sigas leyendo poemas
Llenos de lágrimas
Deja las comidas que llenan,
Historias, leyendas y dramas
Y todas las sensiblerías
Semirománticas.
Y para completar el régimen
Que fortifica y que levanta,
Ensayas unas dosis de estas
GOTAS AMARGAS.*

Su actitud al respecto, es considerada por él mismo, como problema de higiene espiritual cuyo objetivo es devolverle la salud a la poesía, pero su actitud se justifica por el hecho de considerar que no todo es fantasía, ficción e irrealidad, las cuales no son suficientes y que ante todo y por sobre todo la verdad se debe imponer de manera implacable. Como consecuencia la poesía nueva no es muy suculenta pero sí muy saludable, lo cual marcó el camino para que muchos poetas, sin saberlo, sigan los pasos de Silva, sintiéndose impulsados a escribir una poesía astrigente porque están convencidos de que, en última instancia, se beneficia más al mundo de la poesía, que escribir sólo ficción, en algo que ni ellos mismos creen. Esto es, por supuesto, sólo un aspecto del *Modernismo*, pero existe, está presente y es digno de tenerlo en cuenta.

La Influencia de Poe en Silva.

⁴ Silva, J. A. (1990). *Avant-Propos*. Bogotá: Editorial Norma, en Poemas y Prosas, p.p. 63.

Teniendo en cuenta que *Edgar Allan Poe* es un poeta bastante limitado a su influencia sobre algunos grandes de la poesía francesa e hispanoamericana, ésta se hace tan manifiesta que algunas veces es necesario volver a leer su obra para tener claros algunos aspectos relacionados con el *Método de La Creación Poética*. ¿En qué consiste la influencia del Autor de "*The Raven*" (*El Cuervo*) sobre poetas a todas estas superiores a él? *T. S. Elliot* en un ensayo bastante sutil trata de resolver este problema en los casos de *Baudelaire*, *Mallarme* y *Valéry*⁵ Elliot se pregunta: *What elements -that we don't observe- found these three greats french poets, worthy of admiration in Poe's work? (¿Qué elementos -que nosotros no observamos- hallaron estos tres grandes poetas franceses en la obra de Poe?)* Su propia respuesta nos indica una jerarquía estética que aunque elemental no deja de ser básica: Los tres poetas franceses no conocían muy bien el idioma Inglés para entender de manera perfecta la poesía de Poe y vieron en ella algo que no estaba ahí, algo que residía sólo en el fondo de sus propias mentes. (¿Inconsciente Colectivo?). *Baudelaire* transforma la prosa descuidada de *Poe* en admirable prosa francesa; *Mallarmé* hace lo mismo con algunos poemas de *Poe*. Pero, el hecho de que *Baudelaire*, *Mallarmé* y *Valéry* exageren el valor de *Poe* a causa del desconocimiento del idioma Inglés es un punto de vista que sólo se refiere a la Técnica Literaria y es en buena cuenta un punto negativo.

Esto no es lo importante, lo necesario y que reviste vital importancia es explicar la alta estima que estos franceses tenían del pensamiento de *Poe*, de sus trabajos filosóficos y críticos.

Elliot explica refiriéndose a este asunto de la forma siguiente:

"... Baudelaire vio en Poe el prototipo del Poète Maudit, encarnado en Verlaine, Rimbaud y en el mismo Baudelaire, éste último se anticipa a Valéry y al notar que en Poe el propósito de la poesía es de la misma naturaleza que su esencia y que no debe pretender otra cosa que ser poesía, con lo cual nos encontramos en el terreno de la poesía pura en que el poema no dice algo sino que es algo..."

⁵ Elliot T. S. (1949). *From Poe to Valéry*. Washington D. C.: Washington Press University.

Mallarmé parece interesarse sólo en la técnica del verso; a su vez *Valéry* no se preocupa ni del hombre *Poe* ni de su poesía, lo que le preocupa es la *teoría* de la poesía, recordando siempre que para él la poesía de *Poe* es inseparable de su teoría poética.

En esta evolución constante de la poesía, el poeta adquiere una mayor conciencia del idioma poético, lo que por fin lo conduce al concepto de la *Poesía Pura*. En la teoría crítica de *Valéry* más importante que la materia poética es la obra misma, lo cual equivale a decir que el tema existe para el poema y no el poema para el tema, -esto lo hemos estudiado y discutido con ejemplos en la cátedra de Análisis Literario II, donde se ha explicado que contrario a esto hay teorías, llamémoslas así, métodos donde se afirma la posición de *Valéry*; por lo tanto carece de sentido el preguntar: ¿cuál es el tema de esta poesía?

De la cohesión de varios temas aparece por supuesto, no otro tema sino el *poema*. *Valéry*, filósofo escéptico y acerbo crítico de sí mismo, no cree en ningún fin, ni siquiera en el fin artístico y lo único que reviste importancia para él es el *proceso creador*, es decir, la observación introspectiva de sí mismo al tiempo de escribir el poema. De acuerdo a *Elliot*, *Valéry* lleva a su último desarrollo dos procesos poéticos:

1°.-) el poema no debe ser sino poema,

2°.-) la composición del poema debe ser absolutamente consciente y deliberada; el poeta debe observarse durante el acto de la creación, -proceso este último que no compartimos-, debido a las nuevas teorías existentes sobre el Psicoanálisis y del *Método Psicocrítico* (desconocidos para la época) de *Charles Mauron*, incluyendo por supuesto a Freud y Jung, y otros, sobre el psicoanálisis en la creación poética y literaria el poeta lo que plasma en su poesía es reflejo de sus angustias, de sus traumas, de su vigilia diurna y nocturna, de sus problemas y conflictos internos, de sus complejos, y otros, porque si este proceso de acuerdo a *Valéry* fuese aplicable, obtendríamos una poesía vacía, sin Belleza, sin mensaje, totalmente artificial, superflua y tal vez en el peor de los casos una poesía carente de *Poesía*. Para sustentar este razonamiento citamos una frase de *Platón*⁶:

⁶ Platón. (1974). *La República*, Obras Completas, Cap. X, p.p. 829. Madrid: Aguilar S. A., de Ediciones.

"...Los poetas expresan cosas grandes y sabias que ellos mismos no entienden...", "...Pues sus obras son meras apariencias, pero no realidades. Y esto es lo que en última instancia deberá decirse: si los buenos poetas saben lo que dicen respecto a las cosas que tanto gustan a la multitud...",

además Bergler Edmund, en su obra sobre el Escritor y el Psicoanálisis⁷, Capítulo I, Página 15 a la 32 dice:

"... no hay ningún poeta o escritor "verdadero" que escriba por razones conscientes y palpables. Como el poeta y el escritor ignora sus conflictos interiores, que le impulsan a escribir, es incapaz de responder a la pregunta de qué es lo que le hace escribir...", "... lo que se forma en el interior del artista se produce por tendencias inconscientes, no por la conciencia. La pluma del artista está guiada por fuerzas subterráneas..."

En resumen, el artista puede ofrecernos mucho, pero no puede explicarnos sus procesos creadores. El poeta o el escritor o el artista, evidentemente es incapaz de explicar de una forma muy convincente su capacidad de producción. El intento matemático de Edgar Allan Poe, de explicar el origen de su poema *The Raven*, es un paradigma de ello. En su famoso ensayo *The Philosophy of Composition*⁸ (La Filosofía de la Composición o Método de Composición), declara entre otras cosas:

"...Con frecuencia he pensado en lo interesante que sería una revista escrita por cualquier autor que pudiese detallar, paso a paso el proceso mediante el cual terminó sus composiciones. No sé por qué no se ha escrito una cosa semejante, pero quizás la vanidad del autor sea la causa principal de la omisión. La mayoría de los escritores-especialmente los poetas- prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí -una intuición extática- y positivamente se estremecerían ante la sola proposición de dejar que el público penetrase entre los entretelones del pensamiento, en su elaboración y vacilación; en los auténticos resultados que se obtienen sólo a último momento; en las innumerables vislumbres de la idea, que no llegan a madurar y en las fantasías maduras desechadas desesperadamente por no saber qué hacer con ellas; en las

⁷ Bergler, Edmund. (1984). *The Writer & Psychoanalysis*. Cap. I, p.p. 15-32. Boston: Little, Brown & Company.

⁸ Poe, Edgar Allan. (1950). *The philosophy of Composition*. New York: En Hispanic Review, vol. XVIII, núm. 4.

difíciles elecciones y en los rechazos; en las penosas tachaduras y en los intercalados, en una palabra, en todo el mecanismo que en un noventa y nueve por ciento de los casos constituye la propiedad del histórico literario.

Comprendo, por el contrario, que existe el caso corriente de un autor que no está en condiciones de explicar cómo ha llegado a las conclusiones obtenidas. En general las sugerencias, surgidas confusamente, se siguen y olvidan de igual manera.

Por mi parte, no simpatizo con la mencionada repugnancia, ni con la difícil tarea de ir recordando las etapas de todas mis composiciones; y como el interés de un análisis o reconstrucción es completamente independiente del interés fantástico o real por la cosa analizada, no será considerado una falta de decoro por parte mía, el mostrar el *modus operandi* empleado en la construcción de algunas de mis obras. Elijo el "CUERVO", por ser la más conocida. Mi propósito es poner de manifiesto que ninguna parte de su composición tiene nada que ver con el accidente o la intuición; que la obra avanzó, paso a paso, hasta su fin, con la precisión y rígida consecuencia de un problema matemático.

Desechemos, como ajenas al poema *per se*, las circunstancias --o la necesidad-- que, en primer lugar, originaron la intención de componer un poema que agradase a la vez el gusto de la crítica y el gusto popular..."

Así, en el inicio de su preciso y matemático análisis de su poema "*The Raven*", Poe nos expone el caso. Es verdad que lo que él desecha, como inaplicable, es la circunstancia -consciente o inconsciente-, la necesidad -inconsciente- que constituye la esfera de acción del Psicoanálisis. Desde el comienzo, Poe construye, ladrillo por ladrillo, la estructura de *The Raven*, con tal arte y detalles menudos, que el lector se siente junto al poeta, dedicado a la composición de un gran poema. Pero cada paso, cada nuevo pensamiento elaborado, pertenece al reino de la *elaboración secundaria*, no contribuye en nada al problema de la *inspiración*. Casi todo es para él patente, *el tono melancólico, la sed humana de la propia tortura, el lujo del dolor*; realmente piden una explicación. Es interesante advertir que Poe, tan magistral para hacernos temblar de miedo, siente una aversión profunda a los procesos internos de la creación; este *algo* indefinido le hace estremecerse y procura sustituirlo con una deducción matemática. El

temor al inconsciente es el que daña nuestra confianza. Y muchas personas no pueden soportar la idea de ser juguete del inconsciente.⁹

Lo que nos lleva a concluir que el acto de la composición es más interesante que el poema que de él resulta. Sin embargo para Edgar Allan Poe la materia poética carece casi de importancia, lo importante es el método de elaboración; se aproxima por la tanto al concepto de la *poesía pura*.

De acuerdo a T. S. Elliot, Poe y Valéry no *creen* en teorías sino que *mantienen* teorías. La mente inmadura de Poe juega con ideas porque no ha llegado a la convicción total, mientras que la adulta mente de Valéry juega con ideas porque es demasiado escéptico para tener convicciones. *The Pilosophy of Composition* -cualquiera que sea su valor y de la cual he hecho traducción del Inglés- ofrece a Valéry un método y una ocupación: La observación de sí mismo al escribir, la introspección crítica, asunto éste debatido anteriormente y fijada mi posición al respecto.

Tomemos otro escenario, como diría un Director de Teatro, *Baudelaire*, *Mallarmé* y *Valéry* influyen considerablemente la poesía del Modernismo Hispanoamericano entre 1888 y 1915 y del Post-modernismo de 1918 hasta 1940. Escuelas estas que han producido lo que más se acerca al concepto de *poesía pura* en lengua hispana. La extrema sensibilidad es característica en los poetas de estas corrientes o escuelas, llamándosele la conciencia poética, a la constante observación del proceso creador y al cultivo del estilo poético. *Silva* y *Ruben Darío*, conocían la poesía de *Poe* y sus teorías poéticas¹⁰. En este punto la situación se complica un tanto, pues ambos poetas fueron devotos de *Baudelaire* y *Mallarmé* y sería muy difícil determinar cuál es la fuente exacta de las teorías y de sus innovaciones; los dos leían el inglés con facilidad pero la

⁹ Esta actitud defensiva es bastante frecuente. *Oscar Wilde*, por ejemplo, lo expresa en su diálogo *El Crítico como Artista*: *Ernest*: Yo debería haber dicho que el gran artista trabaja inconscientemente, que es más "sabio de lo que cree", como, a mi entender, Emerson advierte en alguna parte.

Gilbert: No es así, realmente, Ernest. Toda buena obra imaginativa es consciente y deliberada. No hay poeta que componga porque crea que deba hacerlo. Al menos ningún gran poeta. Un gran poeta compone porque decide hacerlo así...

¹⁰ La influencia de Edgar Allan Poe sobre Silva y Ruben Darío ha sido mencionada por algunos críticos que se han preocupado de estos poetas. En su libro *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York, 1934, Jhon Englekirk ofrece un espléndido resumen de estas referencias.

poesía simbolista y parnasiana no escondía ningún misterio para ellos. De tal manera, lo importante en esta parte del trabajo, no es determinar la fuente directa sino ver qué forma de la obra y la teoría poética de *Poe* influye en su proceso creador.

Para simplificar, he escogido sólo un poeta, -objeto del presente trabajo-: *José Asunción Silva*, vuelvo a reseñar algunos puntos básicos de *The Philosophy of Composition* de *Poe* con el propósito de observar cómo afecta la obra poética del autor del *Nocturno*, quien es considerado por muchos, cronológicamente como el primer modernista de nuestro continente.

El ensayo intitulado *The philosophy of Composition*, es un análisis que *Poe* mismo, hace del sistema de composición de *The Raven* (El Cuervo), y es hecho casi en forma científica.

Poe recuerda los pasos en la elaboración de *The Raven*, proceso que él considera independiente de todo interés real o imaginado en la obra misma. El movimiento creador se realiza punto por punto, con la precisión de un problema matemático, tomando en cuenta que ningún elemento es producto del azar, accidente o de la intuición. Comienza el intento de escribir un poema que guste tanto al lector, como a la crítica. Por supuesto el poema debe ser breve, como para ser leído de una sentada; el propósito del poema es el de elevar el alma excitándola. Toda excitación intensa debe ser, por una necesidad psíquica, breve; esta brevedad de la composición debe estar en razón directa con la intensidad del efecto deseado. En el caso de *The Raven* lo máximo debe ser de cien versos, tomando en cuenta el grado de excitación ni superior al gusto popular ni inferior al gusto crítico.

El segundo aspecto o consideración se refiere a la escogencia de una impresión que comunicar al lector, teniendo en cuenta el propósito de mantener la obra a nivel de universalidad. El único dominio legítimo y propio del poema es la *Belleza*. Según *Poe*, en la contemplación de lo bello se encuentra ese placer que es al mismo tiempo más intenso, más puro, más sutil, más sublime. Refiriéndose la *Belleza* no a una cualidad sino a un efecto, resumiendo, sólo a esa intensa y pura elevación del alma -no del intelecto ni del corazón- que se experimenta como consecuencia de contemplar la *Belleza*. Esta elevación del alma es lograda sólo en el poema. La *Verdad*, o sea la

satisfacción del intelecto y la *Pasión*, lo que es lo mismo la excitación del corazón se logra más fácilmente en prosa. Si tomamos en cuenta que la *Belleza* es el dominio de la poesía, el punto siguiente se refiere al *tono* de su manifestación más alta: *todas las experiencias nos indican que es el de la tristeza.*

La *Belleza* en su máximo desarrollo invariablemente excita al alma sensitiva al llanto: *la melancolía es así el más legítimo de los tonos poéticos.* Habiendo determinado la longitud, el dominio y el tono del poema, Poe echa mano del estribillo como centro de rotación de éste; lo introduce en *The Raven*, mejorándolo, pues hasta ese momento el estribillo dependía de la fuerza de lo monótono, tanto en sonido como en pensamiento. Poe decide dar más intensidad al estribillo, dejando en general la monotonía del sonido y variando continuamente la del pensamiento; su teoría se basa en producir nuevos efectos variando la aplicación del estribillo, se fija luego en la naturaleza del estribillo que para prestarse a la variación debe ser breve, si fuera posible, una sola palabra. Entonces, ¿cuál debe ser el carácter de esa palabra? Como eligió el recurso estético del estribillo lo correcto es dividir el poema en estrofas y finalizarlos con el estribillo; es notable que tal terminación, para tener vigor, debe ser sonora y susceptible de énfasis demorado; estas consideraciones le hacen pensar en la *O* larga, la vocal más sonora, en conjunción con la *R*, la consonante de más fácil prolongación. Ya ha obtenido el sonido del estribillo; ahora tiene que encontrar la palabra que lo contenga y que esté en consonancia con el tono melancólico del poema; la primera palabra que se le presenta es *Nevermore*. Su repetición incesante contiene cierto elemento irracional, más propio de un animal que de un ser humano; por esta razón Poe piensa en un cuervo, que por lo demás ofrece el elemento de misterio. Sin embargo Poe se plantea esta interrogante: *¿De todos los temas melancólicos, cuál, según el consenso universal, es el más melancólico?* Su respuesta, sin lugar a dudas es: *el de la muerte.* Y continúa: *¿Y cuándo el tema de la muerte es más poético?* Vuelve a responder: *Cuando se une más estrechamente a la Belleza.* Por esta razón llega a la conclusión de que *la muerte de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo y que el amante angustiado es sin lugar a dudas el mejor intérprete de tal tema.*

El proceso poeano consiste en intensificar el significado de la palabra *Nevermore*, llevándola del lugar común a la atmósfera del misterio y de la angustia. En cuanto a la versificación Poe se preocupa antes que nada en ser original; reconoce la dificultad de ser innovador en materia de ritmo, pero se da cuenta que las variaciones de metro y estrofa son infinitas. El ritmo de *The Raven* es trocaico; el metro, octosílabo acataléctico; alternando con heptasílabo cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso y terminado en tetrasílabo cataléctico; en otras palabras, el pre-trocaico consiste de una sílaba larga seguida de una corta. La combinación de estas formas tradicionales en una estrofa da su originalidad a la forma en conjunción con algunos efectos nuevos derivados de la extensión de la aplicación de los principios del ritmo y de la aliteración.

El sitio del encuentro del Cuervo y del amante, es motivo de preocupación para *Poe*, a primera vista -dice- "...parecería que el local o sitio apropiado debiera ser una selva, o el campo...", pero, por razones que aquí no tienen importancia, se elige un recinto cerrado, una cámara, sagrada para él por los recuerdos que allí dejara la mujer amada... y muerta, que visitó en un tiempo ese recinto. Las cortinas de esta cámara son de púrpura, los cojines forrados de terciopelo color violeta. Por fin, *Poe* introduce en su poema un soplo de lo fantástico que luego abandona por el tono de una profunda seriedad. La última y trascendental pregunta del amante es si volverá a encontrar a la mujer amada en el más allá.

Después de esta referencia sobre la creación poética de *Poe* en *The Raven*, explicaré como influyó él mismo como creador, autor, poeta, y hasta filósofo en la creación literaria de José Asunción Silva.

A simple vista, observé que en *Silva* lo más importante es el poema en sí y no sus elementos o sus partes constituyentes tales como forma métrica, ritmo, tema; el poema no deber ser sino eso: *Poema*. La composición para *Silva* es, sin embargo, absolutamente consciente y deliberada, lo cual es innegable en poemas como *Nocturno* y *Día de Difuntos*.

Estas dos composiciones -tomadas aquí como ejemplo por ser las más conocidas del autor- cumplen con todas las condiciones del arquetipo del poema de *Poe*.

Las dos son breves, es decir *que pueden ser leídas de una sentada*, manteniendo así la unidad y la intensidad del tono poético; el propósito de estos dos poemas es el de excitar extensamente el alma, elevándola; el grado de excitación no está por encima del gusto popular ni por debajo del gusto crítico; *Silva* ha elegido un efecto que comunicar al lector, cuidando de mantener un nivel de universalidad. El poeta no se interesa en este poema en la *Verdad* ni en la *Pasión* sino en la *Belleza*, con una intensa y pura elevación del alma.

Todos sus poemas están sumergidos en una atmósfera de tristeza, la más alta manifestación de la *Belleza*, según *Poe*; *Silva* se aprovecha del más legítimo de los tonos poéticos: *la melancolía*. Habiendo establecido estas tres bases fundamentales -duración del poema, su provincia, su tono- *Silva* se preocupa del efecto central en la estructura del poema y llega también a la solución del estribillo:

*las campanas plañideras
que les hablan a los vivos de los muertos...
(Día de Difuntos)
Una noche,
esta noche,
esa noche.
(Nocturno)*

El estribillo pasa a ser simple repetición -- o paralelismo-- que no va necesariamente al final de la estrofa:

*Y eran una,
Y eran una,
Y eran una sola sombra larga...
("Nocturno")*

Estas repeticiones son manejadas por *Silva* con la misma pericia técnica que revela *Poe* en su *Nevermore*; mantiene el poeta colombiano la monotonía del sonido pero introduce variaciones en la identidad del pensamiento cuando leemos por primera vez:

Y eran una sola sombra larga...

Notamos un hecho descriptivo, como si el poeta nos dijera: *las dos sombras unidas se confunden en una sola*; pero en la segunda y en la tercera repeticiones estamos

frente a un proceso consciente y deliberado creación artística en que el poeta se esfuerza por crear un ambiente especial y por hacer más intensa la sensación de compenetración psicológica. Lo mismo puede decirse de la frase *iba sola* que en su primera aparición tiene el valor del hecho descriptivo: *mi sombra iba sola*, más luego se transforma en fórmula estética que aísla el sentimiento de soledad.

Las repeticiones del *Nocturno* se van orientando hacia un apogeo emotivo, produciendo efectos nuevos y profundos:

*¡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!

La muerte según Poe constituye el elemento más melancólico para el hombre; ahora bien, este asunto debe convertirse en arte, en poesía, debe combinarse con la *Belleza*; como la suprema *Belleza* reside en la mujer el sentimiento poético más profundo es el que siente el poeta ante la muerte de la mujer amada. Observamos que el sentimiento de la *muerte* es frecuente en la poesía de *Silva*. De los cincuenta poemas de *Silva*, contenidos en la *Antología* de *Carlos García-Prada*¹¹, quince tratan el tema de la muerte y cuatro lamentan la muerte de una mujer amada; de éstos el más importante es el *Nocturno* dedicado a la memoria de su hermana Elvira, mujer bellísima muerta en plena juventud.

¿Qué cosa más lógica y natural que este poeta -romántico apasionado y conocedor de la teoría de *Poe*¹²- transponga su sentimiento y en vez de recordar un afecto fraternal dé a su poema un clima amoroso? El no tomar en cuenta esta transposición indica o incapacidad crítica o una concepción realista de la poesía. *Silva* aspira a ser el amante angustiado: en el nocturno originalmente intitulado *Ronda* lamenta otra vez la muerte de una mujer en una composición de profundo sentido estético; este es un poema dividido en tres momentos emotivos en que la palabra *reseda* tiene un efecto maravilloso de evocación variable; en la primer estrofa recuerda el poeta la primera noche de amor en una selva (*en aquel sitio el musgo tiene olor de reseda*); en la segunda; una escena de

¹¹ García-Prada, Carlos. (1942). *José Asunción Silva, Prosas y Versos*. México: Ed. Carlos García-Prada.

¹² Para ahondar más en este aspecto se puede consultar a R. A. Esténger, *José Asunción Silva*, En: *Cuba Contemporánea*, Mayo, 1920 y *Muna Lee*, "Brother of Poe", en *Southwest Review*, July, 1926.

amor sensual y melancólico, en señorial alcoba (*tus frescuras de niña y tu olor de reseda*); en la tercera y última recuerda la trágica noche de una muerte (*perfumaba la atmósfera un olor de reseda*).

Con respecto al proceso de la versificación se presenta otra vez el hecho de que Silva trata por todos los medios y a pesar de la influencia de Poe, en ser original tanto en ritmo como en las combinaciones de estrofa y metro. Hay que recordar que *The Raven* está escrita en pies trocaicos y en una combinación de octosílabos acatalécticos, es decir que terminan en pie completo, y de heptasílabos catalécticos, o de pie incompleto, repetido en estribillo del quinto verso, y con terminación en tetrasílabo cataléctico. De esta manera se logra así la combinación de una sílaba larga y una corta.

En el *Nocturno* de Silva encontramos el pie de cuatro sílabas:

una noche
una noche - *toda llena* - *de murmullos* - *de*
perfumes – y de
músicas de alas

Que comparado con el *The Raven* nos da la igualdad de ritmo y metro:

once upon a - midnight dreary -while I pondered -weak and weary--
(una vez- en una taciturna medianoche - mientras meditaba - débil y
fatigado-)

*Sanín Cano, Baldomero*¹³ citando a *Silva* sostiene que el paradigma del metro del *Nocturno* se halla en la Fábula de Iriarte que dice:

a una mona
muy taimada
dijo un día
cierta urraca.

Pero su fino espíritu de crítico le lleva a observar lo siguiente:

"...En el "Nocturno" hay una feliz tendencia a hacer desaparecer en cada cuatro sílabas el acento de la primera, segunda y cuarta, y a afirmarlo en la tercera, lo que en realidad le da al metro una apariencia de novedad, porque no parece que se tratara de dos troqueos sino de un verdadero pie

¹³ Sanín Cano, Baldomero. (1923). *José Asunción Silva, Poesías*. Santiago de Chile: Estudios de Sanín Cano, B.

griego de cuatro sílabas, cosa que en rigurosa métrica romance ya no existe... "14.

Con el cual el crítico colombiano no hace sino negar la validez del paradigma español y reforzar nuestra creencia de que el verdadero modelo técnico del *Nocturno* es el *The Raven* de Poe.

Como escenario, repito, de su poema, Poe pensó primero en una selva, o campo, y luego cambió de opinión¹⁵. Silva, a su vez, pensó que el escenario lógico de uno de sus *Nocturnos* debía ser una senda en una llanura solitaria¹⁶, y de otro *una selva negra y mística*¹⁷. Poe se decide por un lugar distinto: *un recinto cerrado, una cámara sagrada para él por el recuerdo de la mujer amada*¹⁸.

Esta cámara debe estar ricamente adornada de tapices, de seda y terciopelo: este escenario lo encontramos en el segundo *Nocturno* de Silva en forma de *señorial alcoba do la tapicería amortiguaba el ruido con sus hilos espesos*; el poeta se acuerda de las noches dulces pasadas en esta alcoba, y se acuerda después del ataúd heráldico que yacía más tarde en el salón, del crucifijo pálido y de la llama de los cirios. Se nota un positivo paralelismo entre el proceso creador de *The Raven* y del *Nocturno*. Poe empieza con una introducción narrativa, introduce luego un ambiente de misterio e imaginación y lo abandona pronto por un clima filosófico. La última interrogación del amante angustiado de *The Raven* se refiere a la posibilidad de encontrar a la mujer amada en otro mundo. En el *Nocturno*, Silva nos cuenta sus paseos con la mujer amada por la senda florecida; luego, su paseo solitario después de la muerte de

¹⁴ Ibid., p.p. 13

¹⁵ V. The Philosophy of Composition.

¹⁶ V. *Nocturno*

¹⁷ Conocido también con el nombre de *Ronda*. Sobre este punto afirma Alberto Miramón, *José Asunción Silva*, Bogotá, 1937, p.p. 107: "Erróneamente se ha dado el nombre de *Nocturnos* a algunas otras poesías de Silva que él clasificó entre sus *Gotas Amargas* o bautizó con otro nombre. La poesía de donde el autor de "*El Modernismo y los Poetas Modernistas*" (R. B. Fombona) saca la cita: "*Tu boca fue mía*", como si el poeta hiciera referencia a su hermana, la había escrito Silva el 22 de Diciembre de 1889, es decir, casi tres años antes de la muerte de Elvira. Y por el original facsímil que publicó la Revista "*Universidad*", se ve sin lugar a dudas que el nombre que el autor le puso fue "*Ronda*" y no "*Nocturno*".

¹⁸ V. The Philosophy of Composition.

ella; nos da la sensación *del infinito negro donde nuestra voz no alcanza*; nos revela una especie de aceptación filosófica de la fatalidad y por fin nos presenta la gran incógnita de las sombras que se buscan más allá de la vida. Me parece, pienso yo, pues, innegable que Silva tuvo presente al escribir su *Nocturno* el ensayo *The Philosophy of Composition* de Poe y mi propósito ha sido comprobarlo en el presente trabajo.

A Manera de Epilogo

La habilidad de Silva para asimilar la influencia europea fue grandiosa. Se vanagloriaba por estar al tanto de las últimas tendencias y manifestaciones literarias, y como lo comentaba su gran amigo Baldomero Sanín Cano: "...Conocía sobre todo a los desconocidos..."¹⁹. Un poeta inmortal; una personalidad misteriosa y vaga como la de Edgar Allan Poe o Gerardo de Nerval o Tristán Corbière... Las poesías de Silva salen de quién sabe dónde y una hermosa mañana cualquiera aparecen entre las bárbaras prosas de un Diario, asombrando al grupo inteligente, exhalando sus imágenes y sus rimas una fascinación poderosa, hecha de originalidad profunda, de sabiduría artística, de análisis sutil de cosas y almas extrañas. La vida se complace en acumular misterios y tristezas, hondos desvelos y una vaga pero pávida catástrofe en torno al poeta singular. Silva no tiene una biografía, sino una leyenda. Sencillamente fue un poeta, sólo eso: *Poeta*.

Bibliografía

Aula, Lengua y Literatura. (2007). *La Literatura Hispanoamericana* Madrid: Cultural, S. A., de Ediciones.

Bergler, E. (2002). *The Writer and Psychoanalysis*. Boston, USA: Brown & Company.

¹⁹ Sanín Cano, Baldomero. (1949). *De mi vida y otras vidas*. Bogotá: Editorial A. B. C., p.p. 13.

-
- Cobo Borda, J. G. (2003). *Historia de la poesía colombiana siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin*. Bogotá: Villegas Editores. Edición: 3a. ed., rev. y aum.
- Diaz Plaja, Guillermo. (1970). *Hispanoamérica en su Literatura*. Navarra: Biblioteca Básica SALVAT, núm., 67, SALVAT Editores, S. A.
- Enciclopedia Práctica Jackson. (1971). *Literatura Latinoamericana: El Modernismo Vol. IX*. México, D. F.: W. M., Jackson, Inc., Editores.
- Enciclopedia Del Saber. (1982a). *Literatura Universal, Vol. VIII*. Bilbao: Asuri de Ediciones, S. A.
- Enciclopedia del Saber. (1982b). *Literatura Hispanoamericana: El Modernismo", Vol. IX*. Bilbao: Asuri de Ediciones, S. A.
- Ghiano, Juan Carlos. (2002). *Jose Asuncion Silva*. Buenos Aires: Enciclopedia Literaria
- Grodeck, Georg. (2013). *Estudios Psicoanalíticos Sobre Arte y Literatura*. London: Editorial: [Prentice Hall'S](#) Isbn: 0080961300
- Howe, Irving. (2003). *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*. New York: Horizon Press.
- Lee, Muna. (2004). *Brother of Poe*. By Jonathan Cohen, en The Americas Series, University of Wisconsin Press.
- Mabbott, Thomas, O. (2013). *Collected Works, by Poe*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

-
- Mancini, Guido. (1997). *Notas Marginales a Las Poesías Líricas de José Asunción Silva*. Bogotá: Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi.
- Maya, Rafael y Otros. (1990). *A Propósito de José Asunción Silva y su Obra*. Bogotá: Editorial Norma
- Paz, Octavio. (1999). *El Caracol y la Sirena*. En Diez estudios sobre Rubén Darío. Santiago de Chile.
- Poe, Edgar Allan. (1974a). *Complete Works*. New York: Edited By The Macmillan Press, Ltd.
- Poe, Edgar Allan. (200b). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Noble Collectible Editions.
- Prampolini, Santiago. (1955). *Historia Universal de La Literatura*. Vol. XII. Buenos Aires: Uthea.
- Silva, José Asunción. (1970a). *Obra Completa*. Medellín: Editorial Bedout, S. A., Vol. XXXI.
- Silva, José Asunción. (1977b). *Obra Completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Vol. XX.
- Silva, José Asunción. (1990c). *Poemas y Prosas*. Bogotá: Editorial Norma.
- Schulman, Iván. (1975). En torno a la definición del Modernismo. Estudios Críticos sobre el Modernismo. Madrid: Gredos, H. Castillo, ed., p. p. 345ss.
- Torres-Rioseco, Arturo. (1996). *José Asunción Silva*. Madrid: En Precursores del Modernismo, Calpe.