

## **La importación literaria a finales del siglo XIX en Colombia: El caso de José Asunción Silva.**

Juan Zapata  
Universidad Charles de Gaulle, Lille 3.

Hablar de importación literaria en el contexto del modernismo hispanoamericano implica necesariamente preguntarse por los mecanismos y los soportes mediante los cuales los diferentes mediadores culturales se apropiaron y asimilaron los modelos literarios provenientes en su gran mayoría de la capital francesa. Dicha perspectiva no es del todo nueva. La voluntad reciente por salir de los cuadros restrictivos de la historia literaria tradicional, que en el caso del modernismo se había contentado con señalar la presencia de ciertas temáticas y problemáticas comunes en dos espacios culturales distintos, ha permitido detenerse en el papel fundamental que cumplen los mediadores y las diversas instancias institucionales que participan en la formación de nuestra historia cultural y literaria.<sup>1</sup> De modo que ya no basta con constatar las afinidades electivas o las influencias entre los escritores franceses y los escritores hispanoamericanos de fin de siglo, ni de señalar por la misma vía procesos históricos y sociales semejantes entre los dos continentes,<sup>2</sup> sino que es preciso insistir en los mecanismos mediante los cuales se llevan a cabo dichas importaciones. Reinscribir el proyecto de importación literaria en las relaciones de fuerza de un espacio fuertemente jerarquizado, no sólo nos permite comprender los mecanismos de funcionamiento de dicho espacio, sino también la importancia de las estrategias institucionales que el mediador pone en marcha para legitimar y posicionar su proyecto.

En el caso de José Asunción Silva, dicho análisis propone de entrada una serie de problemas al investigador deseoso de reconstituir las huellas de ese proceso de prestamos y de importaciones literarias que llevará a cabo el poeta colombiano a finales de siglo XIX. Si bien es cierto que es posible documentar mediante una serie de testimonios la influencia que la figura del poeta colombiano ejerció como introductor de las nuevas problemáticas y teorías artísticas que le abrirán paso al modernismo, un análisis detallado de la accidentada constitución del corpus silvano nos demuestra que las publicaciones en vida del poeta son bastante exiguas y carecen del todo de una voluntad programática que permita construir la inteligibilidad de su proyecto de importación. En efecto, con la excepción de algunos poemas, traducciones y artículos críticos dispersos en la prensa, Silva no publicó en vida ninguno de sus libros. Es gracias a la intervención de terceros que se constituirá póstumamente un *Opus* y se le atribuirá a Silva una “imagen de autor” que determinará la recepción de su obra y de su figura como la encarnación misma del modernismo hispanoamericano.<sup>3</sup> ¿Quiere decir esto que la transferencia no se lleva a

---

<sup>1</sup> Véase a este respecto: Andrea Pagni, Gertrudis Payàs y Patricia Willson (dir.), *Traductores y*

<sup>2</sup> Véase Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1983), México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

<sup>3</sup> Entre los primeros artículos póstumos que le atribuyen a Silva la imagen de fundador del modernismo hispanoamericano, incluso llegando a veces a anteponer su figura a la de Rubén Darío como faro de la nueva escuela, se cuentan: Pedro Emilio Coll, “José Asunción Silva”, *El Cojo Ilustrado*, Caracas, 15 de junio de 1896 y “Decadentismo y americanismo”, *El Castillo de Elsinor*, Caracas, 1901, reproducido

cabo durante la vida misma del poeta y que es gracias a la recopilación póstuma de su obra que podemos hablar hoy en día de Silva como introductor de la literatura de fin de siglo en Colombia? Más aún, si la importación exige que el mediador ponga en marcha toda una serie de estrategias promocionales para posicionar y legitimar su proyecto, ¿la ausencia de documentos que revelen dicha estrategia significaría que no hay en el poeta colombiano una consciencia de posicionarse como introductor del simbolismo y de las demás corrientes artísticas que absorberá el modernismo?

Para el investigador que desee trazar la cronología detallada de la importación silvana, el primer problema radica pues en distinguir entre la importación orquestada por el poeta mismo, cuya influencia puede rastrearse durante su vida, y las subsiguientes apropiaciones de su obra y de su figura por terceros después de su muerte. Si aceptamos de entrada, como lo probaremos más adelante, que existe en el poeta colombiano una obstinada voluntad de apropiación y de asimilación de los modelos literarios provenientes de Europa, voluntad que fue reconocida en vida por sus contemporáneos, debemos entonces contemplar la posibilidad de que la transferencia silvana se efectúe por otros soportes mediáticos distintos a los libros, los periódicos o las revistas. Dejemos, pues, que estas consideraciones iniciales nos sirvan de punto de partida para nuestra revisión histórica de las modalidades de la importación literaria en el caso de José Asunción Silva.

### **Los textos publicados en vida del autor: ¿Una importación fragmentaria?**

Sabemos la importancia que la traducción llegó a ocupar en el movimiento modernista, convirtiéndose ésta en una de las estrategias fundamentales para la transferencia de los modelos literarios provenientes de Europa. Silva se ejerció desde muy temprano en la práctica de la traducción. A sus dieciocho años, el joven poeta colombiano había ya traducido algunos poemas de Víctor Hugo, Théophile Gautier, Maurice de Guérin y Pierre-Jean de Béranger.<sup>4</sup> Sin embargo, dichas traducciones no serán publicadas en volumen sino hasta 1977,<sup>5</sup> tras el hallazgo tardío del manuscrito dejado por Silva de su libro *Intimidades*. La traducción temprana de algunos poetas

---

en GULLON, Ricardo (introducción y selección), *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, p. 82-90; José Juan Tablada, "Mascarás: José Asunción Silva", en *Revista Moderna*, México, 2da serie, I, n° 3, noviembre 1903, p. 143-144; Alfredo de Bengoechea, "José Asunción Silva", *Mercure de France*, París, XLVI, mayo 1903, p. 562-564; Miguel de Unamuno, "Prólogo" (Salamanca, 1908), en José Asunción Silva, *Poesías*, Barcelona, Imp. De Pedro Ortega, Casa Editorial Maucci, 1908; Guillermo Valencia, "José Asunción Silva", *Nosotros*, Buenos Aires, año III, n° 20-21, mayo-junio 1909, Rufino Blanco Fombona, "José Asunción Silva", *La Revista de América*, París, vol. I, febrero 1913, p. 191-209.

<sup>4</sup> Tres poemas de Hugo (un fragmento de *Les Chants du crépuscule* de 1835 y dos poemas de *Les Chansons des rues et de bois* de 1865: *Fuite en Sologne* [*Au poète Mèrante*] y *Les trop heureux*); un poema de Théophile Gautier del libro *Émaux et camées* de 1852 titulado *Fumée*; un poema de Maurice Guérin que había aparecido por primera vez en 1840 en la *Revue de Deux Mondes* acompañado de un estudio póstumo de George Sand titulado *Fragment*; y, para terminar, una traducción del poema "Les Hirondelles" (1815) del libro *Chansons* de Pierre-Jean de Béranger escrito originalmente en 1815.

<sup>5</sup> José Asunción Silva, *Intimidades*, edición, prólogo y estudio de H. Orjuela, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977. Dos de las siete traducciones habían sido ya publicadas en vida del poeta: la de Maurice Guérin, bajo el título, "La Roca" (*Papel periódico ilustrado*, Bogotá, III, n° 50, agosto 20 de 1883) y la de Pierre-Jean de Béranger, bajo el título "Las Golondrinas" (*Papel periódico ilustrado*, Bogotá, II, n° 31, diciembre de 1882).

románticos no tiene pues ninguna relevancia para la trayectoria del mediador ni desde el punto de vista cronológico ni desde el punto de vista de su aporte a las letras hispanoamericanas, sobre todo si se tiene en cuenta que los poetas que traduce Silva eran para entonces ampliamente conocidos en nuestro medio. Lo que sorprende es que el joven poeta, que había tenido un primer contacto con la obra de Mallarmé y de Verlaine durante su periplo europeo en 1884, no traduzca a su regreso de Europa ninguno de los poetas simbolistas que tan profundamente habían modelado su visión del arte y del artista.<sup>6</sup> Ante tal ausencia, será pues Rubén Darío, que empieza apenas a familiarizarse con la poesía de los simbolistas hacia 1890, a quien corresponda el mérito, gracias a su traducción en 1894 de un poema de Mallarmé titulado “Les Fleurs” y de dos estudios dedicados al maestro simbolista con la ocasión de su muerte en 1898, de haber comenzado la imprescindible labor de difusión de la obra de Mallarmé en Hispanoamérica.<sup>7</sup>

Ahora bien, aunque Silva no haya traducido ningún poeta del fin de siglo, si tradujo algunos cuentos de Anatole France para un volumen de la *Biblioteca popular colombiana* que su amigo Jorge Roa había fundado en 1893.<sup>8</sup> Silva no sólo traduce los cinco cuentos que conforman el volumen titulado *El Cofre de Nacar*, sino que escribe una noticia biográfica y literaria en la que el poeta colombiano presenta a Anatole France como una figura paradójica de la literatura moderna, como un punto de intersección entre la estética parnasiana, la novela de fin de siglo a la manera de Paul Bourget y el simbolismo de Verlaine y Mallarmé. Las traducciones que Silva hizo para este volumen, que datan de 1893, esto es, un año después de la publicación del original,<sup>9</sup> tienen el interés de contar entre las primeras traducciones realizadas de Anatole France en español. Sin embargo, éstas no serán publicadas hasta 1899, tres años después de la muerte del poeta. Además, aunque su proyecto de traducción se

---

<sup>6</sup> En efecto, en 1884, casi diez años antes de la llegada de Rubén Darío a París, Silva se instalaba en el número 7 de la Pigalle, año decisivo para el joven poeta, sobre todo si tenemos en cuenta que llega al lugar correcto en el momento indicado: Paul Bourget acaba de publicar sus *Ensayos de psicología contemporánea*, Mallarmé preside sus martes de la *rue de Rome*, Huysmans publica *Al revés*, Maurice Barrès funda su revista *Les Taches d'Encre* y Verlaine publica el primer volumen de *Los poetas malditos*.<sup>6</sup> Es en este vivero literario que el Silva llevará a cabo su formación artística e intelectual y modelará su propia “imagen de autor”.

<sup>7</sup> El poema hace parte de una antología de traducciones que Darío recopila bajo el título *Fiestas primaverales. Los poetas y las flores*, publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 14 de noviembre de 1894. Los otros poemas que hacen parte de la antología son: “Una dalia” de Verlaine, “Las Flores de Ofelia” de Tailhade, “Los nenúfares” de Barbey D’Aurevilly, “La canción de las rosas” de Robert Villehervé y “Crisantemos” de Henry Corbel. En lo que respecta al estudio de Darío sobre Mallarmé, este fue publicado en *El Mercurio de América*, vol. 1, octubre 1898, pp. 161-166. Otro artículo de Mallarmé, descubierto tardíamente, fue publicado bajo el título “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”, *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n° 3, 18 de septiembre de 1898. Para un estudio sobre el descubrimiento de dicho estudio, véase Alfonso García Morales, “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, en *Anales de la literatura hispanoamericana*, n°35, 2006, pp. 31-54.

<sup>8</sup> Figuran allí las traducciones de los siguientes cuentos de Anatole France: «La misa de las sombras», pp. 4-8 y «El saltimbanquis de Nuestra Señora», pp. 27-31, del libro *L'Étui de nacre*, y del volumen *Balthasar* los cuentos «Loeta [sic] Acilia», pp. 4-8, «La reseda del cura», pp. 14-15, y «Baltasar», pp. 16-17.

<sup>9</sup> *L'étui de nacre* fue publicado en 1892 por Calmann Levy. “Es posible que Silva haya conocido los textos anteriormente en revistas francesas, ya que “La misa de las sombras” se imprimió por primera vez en *Le Temps* el 26 de diciembre y “El saltimbanquis de Nuestra Señora” en *Le Gaulois* el 21 de octubre de 1890” (Ricardo Cano Gaviria, “Traducciones”, en José Asunción Silva, *Obra Completa*, edición crítica de Héctor Orjuela, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, “Colección archivos”, 1990, p. 639)

inserte en una colección cuyo objetivo es introducir en nuestro ámbito “lo más selecto de la literatura Europea”, no hay en la noticia de Silva un trabajo de construcción discursiva de su imagen que lo presente como precursor o introductor de la obra de Anatole France en Colombia. Y es que no basta con traducir para garantizar una transferencia, es preciso también que aquella circule, se ponga en escena y se posicione a través de todo un discurso de acompañamiento que le adjudique un sentido y la inserte en los debates institucionales de una época.<sup>10</sup> Sólo así el traductor adquirirá una visibilidad mediática que le permita pasar del mero estatuto de traductor a aquel de mediador.<sup>11</sup>

Dejemos pues de lado las traducciones para ocuparnos rápidamente de los paratextos silvanos. En tanto parte concomitante de la obra, los prefacios, las noticias biográficas y los estudios críticos hacen parte de las estrategias institucionales utilizadas por un autor para producir, regular y difundir una imagen de sí mismo y de su obra. Es allí en donde el investigador puede trazar con mayor facilidad tanto las motivaciones de la importación como las estrategias discursivas utilizadas por el mediador para posicionar su proyecto. ¿Qué decir de los artículos publicados por Silva en la prensa? Los pocos estudios críticos que el poeta colombiano escribió para la prensa demuestran poseer un conocimiento temprano y bastante amplio de la literatura francesa. En un texto publicado en 1888 por la *Revista Gris* titulado “Crítica ligera”,<sup>12</sup> para dar tan sólo un ejemplo, Silva traza con detalle la cartografía de los movimientos literarios que se habían disputado la escena literaria francesa desde el primer romanticismo hasta el naturalismo, el simbolismo y el decadentismo. Desfilan allí, en una prosa aguda y erudita, los nombres de Gautier, Baudelaire, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, François Coppée, Jean Richepin, Mallarmé, Verlaine y Paul Bourget, muchos de los cuales eran completamente desconocidos para entonces en el mundo hispanoamericano.<sup>13</sup> No olvidemos que las primeras traducciones de Verlaine y Mallarmé datan apenas de 1890 y 1894 respectivamente,<sup>14</sup> y que ninguno de los poetas simbolistas o decadentistas fueron para entonces nombrados por los primeros divulgadores de la literatura francesa de fin de siglo en nuestro medio, como lo prueba la ausencia de referencias a dichos poetas en los estudios y en las tertulias de Pedro de Balmaceda, quien actualiza a Rubén Darío en

---

<sup>10</sup> Véase a este respecto el estudio de Pascal Wilfert titulado “Cosmopolis et l’Homme invisible: les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septiembre 2002, p. 33-46.

<sup>11</sup> Para profundizar en la diferencia entre traductor y importador, véase el artículo de Juan Zapata titulado “Podemos hablar de una postura de traductor?”, en Aina Pérez y Meri Torras (dir.), *La autoría a debate : textualizaciones del cuerpo-corpus, Tropelias. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, n° 24, Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 93-99.

<sup>12</sup> José Asunción Silva, “Crítica ligera”, *Telegrama del Domingo*, n° 29, Bogotá, 12 de agosto de 1888.

<sup>13</sup> Otros textos posteriores de Silva, como el consagrado a Rafael Núñez después de su muerte, publicado en 1894 en la revista caraqueña *El Cojo Ilustrado*, muestran también un saber enciclopédico de la literatura de fin de siglo, con el interés suplementario de ser el primer momento en que Silva menciona los excesos preciosistas en los que incurren los imitadores de los procedimientos simbolistas.

<sup>14</sup> En cuanto a las traducciones de Verlaine, véase Rafael Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Gredos, 1975 y “Introducción de Paul Verlaine en España”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 260, febrero 1972, p. 244-257. En lo que concierne a las traducciones de Mallarmé, véase Alfonso Reyes, *Culto a Mallarmé en castellano*, vol. XXV, edición de José Luis Martínez, México, FCE; C. Lécrivain “La recepción de Mallarmé en Espagne”, en Marta Giné (ed.), *La literatura francesa en los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 133-164; Miguel Gallego Roca, “Traducciones modernistas en tiempos de vanguardia. El caso de Mallarmé”, en Gallego Roca, *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería, p. 129-140.

cuestiones de literatura francesa durante su encuentro en Chile, esto es, antes de la publicación de *Azul* en 1888.<sup>15</sup> Sin embargo, a pesar de ser el primer hispanoamericano en entrar en contacto con los autores franceses que propiciaran el proceso de renovación de la poesía hispanoamericana, el poeta colombiano no consagra ningún estudio a los maestros simbolistas, y las pocas noticias críticas que escribe no manifiestan tampoco ninguna intención de reclamar para sí cualquier tipo de paternidad literaria. A diferencia de Rubén Darío, Gómez Carrillo o Julián de Casal, quienes a través de sus crónicas, prefacios, autobiografías y estudios críticos se libran a una incesante puesta en escena de sí mismos que les permite posicionarse como introductores del simbolismo y el decadentismo en Hispanoamérica, los pocos textos que publicó Silva durante su vida parecen desprovistos de una consciencia del papel que juega como innovador e introductor de las nuevas corrientes de fin de siglo. Éstos no sólo carecen de la retórica propia al patrocinaje literario, que es tan evidente en Darío y Gómez Carrillo, quienes no dejan de mostrarse como los portavoces de sus homólogos franceses, sino que adolecen de todo proyecto programático de largo aliento, lo que los convierte en meros textos circunstanciales desprovistos de todo el dispositivo escénico que requiere un proyecto de importación.

Nos quedan pues sus versos y su prosa como posibles vehículos de la transferencia silvana. Pero también allí nos topamos con el mismo problema. Silva publicó muy pocos versos durante su vida, dejando así la mayor parte de su obra poética dispersa en manuscritos, en cartas o incluso en la memoria de sus contemporáneos.<sup>16</sup> La lenta y fragmentaria recomposición del corpus silvano,<sup>17</sup> que ocupará a críticos, poetas e historiadores durante casi más de medio siglo,<sup>18</sup> parece pues impedir que situemos a Silva en la primera línea de fuego del modernismo, esto es, entre 1888 y 1896, momento en el que empiezan desde ya a repartirse los roles entre iniciadores,

---

<sup>15</sup> Ni en los estudios de Balmaceda sobre la literatura francesa ni en los recuerdos que Darío evoca de sus conversaciones al respecto, aparecen mencionados los nombres de Mallarmé o Verlaine (véase Rubén Darío, *A de Gilbert*, San Salvador, Imprenta Nacional, 1889). Sobre el conocimiento de Rubén Darío de Mallarmé, véase el ensayo ya citado de Alfonso García Morales titulado “Un artículo desconocido de Rubén Darío: ‘Mallarmé. Notas para un ensayo futuro’”, en donde se afirma con un gran conocimiento de causa que por el año de 1890, momento en que Darío hace por primera vez una mención a Mallarmé en las notas añadidas a la segunda edición de *Azul*, aquel “conoce poco de decadentistas y/o simbolistas. De Mallarmé, seguramente noticias indirectas” (p. 33). En cuanto a la recepción de Verlaine y Mallarmé en España, tal vez el primero en mencionar estos dos poetas es Carlos Fernández Shaw, en sus “Notas y noticias” que preceden su traducción de *Poemas de François Coppée* en 1886.

<sup>16</sup> A su regreso a Colombia en 1886, Silva participa en dos importantes antologías poéticas cuyos ideales de renovación corresponden más a un fallido intento por sobrepasar los añejados moldes del romanticismo y del costumbrismo que a una verdadera estética modernista. La primera de ellas es la antología de *La Lira Nueva* (*La Lira Nueva*, selección y prólogo de José Rivas Groot, Bogotá, imp. De Medardo Rivas, 1886), que recoge 8 composiciones de Silva, de las que destaca su poema titulado “Estrofas”, también conocido con el título “Ars”, considerado por algunos como un manifiesto temprano de las tendencias modernistas debido a un verso (“El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo / Un pensamiento puro”) en el que Silva parece abogar por una poesía pura. La segunda antología se titula *El Parnaso colombiano* de Julio Añez (*El Parnaso colombiano*, 2v., estudio preliminar de José Rivas Groot, Bogotá, Librería Camacho Roldán y Tamayo, 1886-1887) en la que Silva publica tan sólo dos poemas de corte romántico: “Las Crisálidas” y la traducción del poema de Pierre-Jean de Béranger titulado “Las Golondrinas”.

<sup>17</sup> Con respecto a la constitución del corpus silvano, véase el excelente artículo de Gustavo Mejía titulado “José Asunción Silva: sus textos, su crítica”, en José Asunción Silva, *Obra completa*, edición crítica de Héctor Orjuela, *op. cit.*, p. 471-500.

<sup>18</sup> Para una historia editorial de las obras de Silva en el siglo XX, véase la introducción de Héctor Orjuela a su edición crítica de la *Obra completa* de Silva, *op. cit.*, p. XXII-XXXVIII.

discípulos e imitadores. Dos poemas, sin embargo, nos permiten medir la reputación literaria adquirida por Silva en vida y el grado de consciencia que éste poseía de la conformación de la nueva escuela.

El primero es sin duda *El Nocturno*, considerado por críticos y poetas como el poema mediante el cual penetró, gracias a su musicalidad inusitada, a su particular uso de la métrica y a sus relaciones intertextuales con la poesía simbolista, la modernidad poética en Colombia.<sup>19</sup> El poema fue publicado en 1894 en un periódico de provincia,<sup>20</sup> pero llegó a suscitar, debido a su manifiesta voluntad de crear una poesía innovadora en la que el poeta colombiano mezcla imágenes y ritmos extraídos de sus lecturas de parnasianos y simbolistas, una verdadera conmoción en los círculos poéticos de la capital, causando incluso burlas desmesuradas entre sus compatriotas.<sup>21</sup> Sin embargo, el poema de Silva, cuenta Max Enríquez Ureña, sólo “adquirirá resonancia continental” tras la muerte voluntaria de su autor, momento en el que “fue acogido como una revelación en los cenáculos modernistas”.<sup>22</sup> El mismo Rubén Darío, en un artículo publicado el 12 de mayo de 1896 en *El Tiempo* de Buenos Aires, unos días antes del suicidio del poeta colombiano, saluda a Silva como uno de los primeros orientadores del movimiento en su fase inicial: “[Lugones] con Jaime Freyne y José Asunción Silva, afirma Darío en su artículo, es entre los modernos de lengua española de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los modernos ingleses, franceses, alemanes e italianos”.<sup>23</sup> Pero el elogio del nicaragüense no va hasta concederle al poeta colombiano un papel entre los fundadores, papel que si se atribuye Darío minimizando la influencia de Silva, como consta en la replica que aquel hace a dos artículos publicados por Alfredo de Bengoechea y Juan Tablada en el *Mercure de France*<sup>24</sup> y en la *Revista Moderna* de México<sup>25</sup> en 1903 respectivamente, en los que sus autores anteponen la figura del

---

<sup>19</sup> Véanse los estudios que han hecho sobre este poema y sus intertextos poéticos Mireya Camaruti, “Un capítulo de versificación modernista: el poemas de cláusulas rítmicas”, *Bulletin Hispanique*, 76, 1974, p. 286-315; Eduardo Camacho Guizado, *La poesía de José Asunción Silva*, Bogotá, Ediciones Universidad de los Andes, 1968; Betty Osiek, *José Asunción Silva. Estudio estilístico de su poesía*, México, De Andrea, 1968.

<sup>20</sup> José Asunción Silva, “El Nocturno III”, *Lectura para todos*, Cartagena, año II, nº 7, agosto 1894.

<sup>21</sup> El episodio de la recepción del “Nocturno” en Bogotá es narrado por Evaristo Rivas Groot, amigo del poeta. Según Groot, Silva se había franjado ya la enemistad de sus compatriotas: “los poetas y los escritores lo odiaban, los políticos se burlaban de él [...] y tan sólo un pequeño grupo de amigos y todas las mujeres hermosas lo querían”. En este círculo adverso al poeta, cuenta Rivas Groot, fue por primera vez recitado “El Nocturno”: “[...] no bien hube terminado de recitar ‘El Nocturno’, dice Groot, estalló en el salón una verdadera explosión de risas y gritos contenidos” (citado por Héctor Orjuela, *La búsqueda de lo imposible*, Bogotá, Editorial Kelly, 1991, p. 304-305).

<sup>22</sup> He aquí la citación completa: “El nombre de Silva adquirió, ligado a ‘El Nocturno’, resonancia continental. ‘El Nocturno’ fue acogido como una revelación en los cenáculos modernistas. La música de esos renglones que ponían al descubierto tan fina sensibilidad y tan pura y noble emoción provocó unánime admiración y entusiasmo. ‘El Nocturno’ quedó consagrado como uno de los grandes gritos líricos de la poesía contemporánea y alcanzó inusitada popularidad, a pesar de que era poesía para exquisitos. En los salones y corrillos había quienes lo recitaban de corrido, como más tarde lo hicieron los declamadores de oficio”. (Max Enríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, p. 136-137)

<sup>23</sup> Citado por E. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938, p. 103.

<sup>24</sup> Alfredo de Bengoechea, “José Asunción Silva”, *Mercure de France*, París, XLVI, mayo 1903, pp. 562-64.

<sup>25</sup> José Juan Tablada, “Mascarás: José Asunción Silva”, *Revista Moderna*, México, 2da serie, I, nº 3, noviembre 1903, pp. 143-144.

colombiano a la figura del nicaragüense como promotor del modernismo.<sup>26</sup> Total, la publicación del “Nocturno” constituye uno de los hitos líricos de la poesía contemporánea, generando incluso innumerables controversias entorno a la atribución que le otorga a Darío el papel de fundador de la nueva escuela, con la desafortunada circunstancia de que Silva no vivió para comentar dichas controversias él mismo, lo que le hubiera dado tal vez la posibilidad de reclamar para sí algún tipo de paternidad del movimiento.

En lo que respecta al segundo poema, la jovial mistificación titulada “Sinfonía color de fresa con leche”, subtitulada “a los colibríes decadentes”, podemos decir que es el primer texto en el que Silva manifiesta públicamente una consciencia del afán renovador, y no menos caricaturesco a los ojos del poeta, de algunos jóvenes imitadores que se identificaban con los ideales modernistas. Publicado en *El Heraldo de Cartagena* el 10 de abril de 1894, esto es, unos meses antes de su llegada a la capital caraqueña como diplomático, el pastiche silvano del poema “Sinfonía en gris mayor” de Rubén Darío,<sup>27</sup> se puede leer como un acto de desafío y de posicionamiento ante la nueva escuela. Se trataba, por un lado, de una puesta a distancia irónica que lo diferenciaba de los impostores, de los “Rubén Dariacos” que imitaban a los franceses sin haber estado nunca en Europa, y, del otro, de un homenaje ambiguo al papel de abanderado del que gozaba ya Rubén Darío.<sup>28</sup> Pero si tanto el

---

<sup>26</sup> En una carta escrita a Juan Ramón Jiménez el 24 de enero de 1904, Rubén Darío, replicando a estos dos artículos, afirma: “En la revista de Nervo, el poeta Tablada, al hacer un medallón de Silva, repite una inexactitud afirmada en un número del *Mercure de France* por el señor Bengoechea, de Bogotá. Y es que, para alabar al exquisito y gran poeta que fue Silva se dice erróneamente que el movimiento ‘moderno’ de América se debió a él. Yo no reclamo nada para mi talento ni para mi obra, pero sí para la verdad histórica de nuestras letras castellanas. Es cuestión de fechas. Cuando yo publiqué mi ‘Canción del Oro’ y todo lo que constituye *Azul* no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva. Más aún: en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de *Azul*” (Citado por Donald F. Fogelquist, “The literary collaboration and the personal correspondance of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic American Studies*, n° 13, febrero 1956, University of Miami Press, p. 23). ¿Cuáles son las prosas de Silva que pudo haber leído Rubén Darío en 1904 y en las cuales se puede ver, según éste, una influencia de *Azul*? Pocos son los textos en prosa publicados para entonces por Silva. Éstos son: “La protesta de la musa”, publicado en *La Revista Literaria* de Bogotá el 15 de enero de 1891, “Transposiciones”, publicado en la *Revista Gris* de Bogotá en noviembre de 1892 y “Suspiros”, publicado en la *Revista Moderna* de México en abril de 1903. Si bien es cierto que lo más probable es que Rubén Darío haya leído “Suspiros”, pues este texto se publica en una revista frecuentada por los modernistas, en la que justamente apareció el texto de Tablada al que replica Darío en su carta dirigida a Juan Ramón Jiménez, el texto que más se aproxima a los relatos de *Azul*, por su voluntad de crear una prosa poética capaz de pintar los matices de la luz y del color, es “Transposiciones”.

<sup>27</sup> El poema, en el que se plasma el programa dariano de aplicar el nuevo código musical y pictórico simbolista para la renovación de la poesía en lengua española, se publica en *Prosas Profanas* (1896), pero aparece con la fecha de 1889, esto es, durante la estancia de Darío en El Salvador. Éste fue publicado previamente en *La Tribuna* de Buenos Aires el 8 de enero de 1894, siendo así uno de los primeros poemas que Darío pone a circular a su llegada a la capital Argentina a finales de 1893, lo cual tiene una importancia capital en las estrategias de posicionamiento que el poeta desplegará en la escena literaria bonaerense para reafirmar allí su primacía como fundador del movimiento. A este respecto, véase el estudio de Laura Malossetti Costa, *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a finales del siglo XIX*, México, FCE, 2001.

<sup>28</sup> Silva, que en su viaje hacia Caracas tiene la oportunidad de constatar que su pastiche “a los colibríes decadentes” le ha otorgado ya una cierta reputación, pues los primeros versos de éste, “Rítmica reina lírica”, “forman parte del saludo que [le] hace cada persona a quien [lo] presentan” (carta a su madre y a su hermana Julia, Cartagena, 21 de Agosto de 1894, en José Asunción Silva, *Obra Completa*, edición crítica de Héctor Orjuela, *op. cit.*, p. 684) se referirá irónicamente al grupo *Cosmópolis* de Venezuela, al que lo introduce Pedro Emilio Coll, como una banda de señoritos que “toma té, se lava con *Pear*’s

colombiano como el nicaragüense, el uno desde Caracas y el otro desde Buenos Aires, desdeñan “la plaga colorista y artística”<sup>29</sup> de imitadores que pululaba para entonces en la literatura hispanoamericana, deplorando sus exageraciones y amaneramientos, Silva no aprovecha la situación para atribuirse el rol de capitán del navío modernista, como si lo hará en innumerables ocasiones Rubén Darío cuando utiliza los ataques a la nueva escuela para atribuirse el rol de adelantado y para señalar su primerísima originalidad.<sup>30</sup>

Terminemos pues este breve recorrido por las publicaciones de Silva haciendo una alusión al último texto del corpus silvano, su novela *De Sobremesa*, verdadero breviario de la estética decadente. La novela, escrita entre 1886 y 1896, es decir, durante el periodo posterior a su regreso de París, inaugura en la América hispánica, junto con *Amistad Funesta* (1895) de José Martí y *Por donde se sube al cielo* (1882) de Manuel Gutiérrez Nájera, lo que hemos llamado la novela de fin de siglo latinoamericana. A través de su personaje principal, a la vez proyección de sí mismo y encarnación de son ideal del poeta, José Asunción Silva pone en escena la figura del dandy decadente. Esta “postura”, que el poeta colombiano asume tanto en la ficción como en sus conductas públicas, no sólo modelará su identidad social y literaria, sino que introducirá en nuestro medio todos los tópicos del imaginario de fin de siglo: el rechazo aristocrático de la realidad burguesa, la exhibición de decorados suntuosos como manera de escapar al tedio y a la ramplonería del medio, el culto del yo y la búsqueda desenfrenada de nuevas sensaciones, la depravación, la neurosis y la fatiga física como signos reveladores de la sensibilidad exacerbada del sufriente, etc. Ahora bien, aunque allí Silva de prueba del riquísimo tráfico intelectual y literario que sostuvo con sus homólogos europeos, la novela no sólo quedó inconclusa, sino que no fue publicada hasta 1925,<sup>31</sup> momento en el que la pugna modernista por los primeros roles se había extinguido junto con sus fundadores, lo que no sólo convertía a la novela en una rara pieza de museo, sino que la dejaba fuera del debate por los orígenes del movimiento.

---

*soap*, se viste de Londres y lee a Bourget”. Así consta en la carta que le dirige a su amigo Sanín Cano desde Caracas: “De Rubén Dariacos, imitadores de Catule Méndez como cuentista, etc..., de críticos al modo G..., pero que no han estado en Europa, y de pensadores que escriben frases que se pueden leer como calcetines y quedan lo mismo de profundas, están llenos el diarismo y las revistas. En cuanto a la poesía lo haría a usted feliz si tuviera tiempo de copiarle algunas muestras. Y lo más curioso de todo es que en conjunto la producción literaria tiene como sello la imitación de alguien (inevitablemente) y que si usted tiene la paciencia de leer no encuentra una sola línea, una sola página, *vividas*, *sentidas* o *pensadas*. Hojarasca y más hojarasca, palabras y palabras, como decía el melancólico príncipe” (Carta a Sanín Cano, Caracas, 7 de octubre de 1894, *ibid.*, p. 689).

<sup>29</sup> La expresión es de Rubén Darío y aparece en su artículo necrológico sobre Rafael Núñez publicado el 23 de septiembre de 1894 en *La Nación* de Buenos Aires. Citado por E. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>30</sup> Un ejemplo de la versatilidad de Rubén Darío para reconstruir y negociar su imagen con las instancias de difusión y consagración es su artículo titulado “Los colores del estandarte”, publicado por *La Nación* de Buenos Aires el 27 de noviembre de 1896 (reproducido en Ricardo Guillón, *El Modernismo visto por los modernistas*, *op. cit.*, p. 49-57). Allí, respondiendo irónicamente al ataque que Paul Groussac le había lanzado con motivo de la publicación de *Los Raros* (GROUSSAC, Paul. Boletín bibliográfico *Los Raros* por Rubén Darío, *La Biblioteca*, año 1, tomo II, nº 6, Buenos Aires, noviembre de 1896, pp. 474-480), Darío no sólo reivindica su condición de iniciador del Modernismo, sino que incluso osa mostrarse como precursor del decadentismo en general: “Señor, cuando yo publiqué en Chile mi *Azul...*, los decadentes apenas comenzaban a emplumar en Francia. *Sagesse*, de Verlaine, era desconocido. Los maestros que me habían conducido al *galicismo mental* de que habla don Juan Valera, son, algunos poetas parnasianos para el verso, y usted, para la prosa.” (p. 50).

<sup>31</sup> José Asunción Silva, *De Sobremesa, 1887-1896*, Bogotá, Cromos, 1925.



En resumen, nos encontramos pues ante una situación bastante desconcertante, pero no por ello menos estimulante para la revaluación de las modalidades de importación literaria. Por un lado, la imagen que contemporáneos y sucesores del poeta le atribuyen a Silva como figura máxima de los procesos de asimilación y apropiación de las corrientes literarias que le dieron origen al modernismo. Por el otro, la ausencia de espacios de visibilidad mediática, como los que confiere la publicación, ya sea bajo la forma de textos o paratextos, mediante los cuales se pueda atestar la transferencia silvana y su voluntad programática de posicionarse como introductor de la nueva escuela. ¿Podemos bajo estas circunstancias demostrar que hubo en Silva la intención de introducir en nuestro medio unas prácticas y unas teorías artísticas que nos permitan situar al poeta colombiano en el nacimiento mismo del modernismo hispanoamericano? Y si es así, ¿cómo se efectuó la transferencia Silvana?

### **Postura de autor y soporte cenacular: el cenáculo como dispositivo escénico de la importación silvana**

Si bien es cierto que la obra de Silva no fue ampliamente difundida durante su vida, dejando a aquellos que recogieron su legado literario la misión de interceder por él en la contienda por la posteridad, también lo es que su figura no pasó desapercibida entre sus contemporáneos. Al visitar los testimonios dejados póstumamente por sus allegados, podemos constatar allí que Silva jugó un papel preponderante en los restringidos círculos cenaculares que se encuentran al origen del modernismo. Éste no sólo participó en importantes tertulias, como la conformada entorno a la *Librería Nueva* por su joven amigo Augusto Roa, donde circulaban las últimas novedades literarias provenientes de Europa,<sup>32</sup> sino que creó, gracias al capital cultural y simbólico adquirido durante su periplo europeo, su propio cenáculo en los elegantes salones de su residencia familiar.<sup>33</sup> Es en esta “micro-institución” de la vida literaria, piedra angular de la apropiación y la circulación de las nuevas teorías artísticas, que se llevará a cabo la importación silvana.

---

<sup>32</sup> Según el testimonio de Laureano García Ortiz sobre *Las viejas librerías de Bogotá*, “Jorge Roa trajo por primera vez, en su integridad, en su idioma original, en sus mejores ediciones críticas, las obras de los directores del pensamiento que aún predominaban en el ambiente espiritual y que habían contribuido determinantemente a formarlos: Shelley y Keats, Macaulay y Carlyle, Dickens y Thackeray, Poe y Quincy, Walter Pater y Oscar Wilde, Turguenev y Tolstoy, Ibsen y Dostoievsky, Sainte-Beuve, Taine y Renán, Guyau y Feuillée, Gustave Flaubert y Guy de Maupassant, Emile Zola y Alphonse Daudet, Paula Bourget y Pierre Loti, Amiel y María Bashkirsteff, Leconte de Lisle y Sully-Prudhomme, François Coppée y Paul Verlaine” (citado por Ignacio Rodríguez Guerrero, *Libros colombianos raros y curiosos*, vol. 9, n° 1, 1966, p. 252).

<sup>33</sup> Dos generaciones, que marcan dos hitos de la historia literaria nacional, se dieron cita sucesivamente en la residencia de los Silva. En los elegantes salones de Don Ricardo Silva se llevaron a cabo, antes del cenáculo de José Asunción, las tertulias del grupo costumbrista del *Mosaico*. Fue probablemente allí, cuando Silva era aún un niño, que Jorge Issacs, autor de *María*, novela capital de la tradición romántica en lengua española, leyó por la primera vez algunos poemas que serían luego publicados por la editorial del *Mosaico*. Este “micro-universo” que conformaba *El Mosaico*, con sus rituales, sus posturas, su lenguaje y sus oficianes, revela desde ya la configuración progresiva de una sociabilidad literaria, signo de la puesta en marcha de un proceso de institucionalización de la literatura. Sobre *El Mosaico*, véase el excelente artículo de Gilberto Loaiza Cano, “La búsqueda de autonomía del campo literario. *El Mosaico*, Bogotá, 1858-1872”, en *Boletín cultural y bibliográfico*, Bogotá, vol. XLI, n° 67, 2004.

Partiendo de este hecho, nuestra hipótesis es que el cenáculo, al privilegiar el rito de la lectura y de la pose, se convierte para el colombiano en el lugar ideal para adoptar una postura de autor que encarnará los ideales estéticos de la modernidad literaria. Y esto por dos razones esenciales. En primer lugar, el cenáculo es aquella instancia mediante la cual la fracción dominada del campo literario, excluida temporalmente del sistema de retribución oficial y del reconocimiento público, genera estrategias de legitimación alternativas que les permitirán a los recién llegados dotarse de una autoridad simbólica diferente a aquella que atribuyen las instancias de consagración tradicionales (crítica, academias, mercado). Así pues, en tanto dispositivo de autolegitimación, el cenáculo funciona, tal y como lo ha señalado en el caso francés Anthony Glinoe y Vincent Laisney, “como un *acumulador de capital simbólico y de capital social* del que se beneficia todo el grupo”.<sup>34</sup>

En el caso que nos ocupa, dichas estrategias de autolegitimación responden a las coyunturas históricas e institucionales que englobaban a los jóvenes escritores que, como José Asunción Silva, hacían su entrada en la escena literaria colombiana a finales del siglo XIX. Relegados a los márgenes de la institución por el establecimiento político-literario encarnado por Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, y ante la ausencia manifiesta de un público lector, consecuencia inmediata del analfabetismo de la gran mayoría de la población, los nuevos candidatos en busca de legitimación encontrarán en los cenáculos una instancia temporal que les ayudará a imponer y a mediatizar su nombre. Esta estrategia de autolegitimación se evidencia claramente en un artículo que Sanín Cano, crítico literario y confidente de Silva, escribe contra Rafael Núñez en 1888, el mismo año de la aparición de *Azul* de Darío. Haciendo de necesidad virtud, Cano opone los autoproclamados círculos aristocráticos de las nuevas generaciones a la multitud infame y a la “mesocracia intelectual” colombiana, enemiga de “la libertad y de la novedad en el arte”:

El arte en su más honda concepción es comida indigesta para el mayor número: dicen que la ilustración y la cultura se endilgan por dondequiera en estos días postreros del siglo diecinueve, y ello es un exceso de optimismo que frisa en ceguera o ignorancia. Los ingenios privilegiados que alcanzan a enseñorearse del arte, esas mentes poderosas que penetran cuanto es posible en la profundidades de la idea estética y saben explicarla a los mortales, logran apenas un círculo reducido de admiradores y están recibiendo de continuo las pedradas de la multitud.<sup>35</sup>

Al reivindicar su independencia con respecto a las instituciones oficiales y el gran público, la sociabilidad cenacular le confiere a sus miembros una autoridad que no reposa en el reconocimiento de un público que ellos se representan como profano, sino en el juicio de sus pares, único capaz de reconocer el verdadero valor estético de sus producciones. Estas “colonias intelectuales”,<sup>36</sup> como las llamaba Sanín Cano, tan necesarias para ciudades que como Bogotá permanecían materialmente aisladas del resto del mundo, fomentarán, según el crítico, el “espíritu moderno”. Es allí en donde los aspirantes a fundar una nueva literatura se refugiarán en un círculo simbólico de

---

<sup>34</sup> Véase a este respecto, Anthony Glinoe y Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*, Paris, Fayard, 2013, p. 9-43.

<sup>35</sup> Sanín Cano, “Núñez poeta”, tomado de Cobo Borda (ed.), *El oficio del lector. Baldomero Sanín Cano*, Caracas, Ayacucho, p. 16-17.

<sup>36</sup> Sanín Cano, “Divagaciones filosóficas”, tomado de David Jiménez, *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Instituto Colombiano de Cultura, 1992, p. 82.

verdaderos contemporáneos, todos ellos extraños y lejanos, pero con los cuales se identificarán nuestros jóvenes poetas: Verlaine, Mallarmé, Rossetti, Paul Bourget, d'Annunzio, Renan, etc. Así pues, el cenáculo, en tanto estrategia alternativa de posicionamiento para los recién llegados y primer momento de construcción de una imagen pública, cumple las condiciones necesarias para servir de soporte de una transferencia: éste no sólo permite posicionar un proyecto de importación, pues pone al alcance de sus miembros unas prácticas autolegitimantes de sus propias producciones, sino que constituye un espacio mediático en el que el mediador negocia una imagen identificable por sus pares.

En segundo lugar, y este es el punto que nos parece esencial, los cenáculos despliegan todo un dispositivo escénico que supone un decorado, una organización del espacio, unos accesorios, una gestualidad propia y una atribución de roles que le son particulares. Esta dimensión escénica del cenáculo hace de éste un lugar propicio para modelar y desplegar las posturas autoriales que más tarde si disputarán los primeros roles de la escena literaria. Así pues, en tanto dispositivo teatral, el cenáculo también funciona como un espacio de visibilidad mediática en el que se forjan y se exhiben las identidades literarias del futuro. Son estos “micro-universos” los que permiten a la vanguardia literaria de experimentar y prever el impacto que sus producciones e importaciones pueden tener en el público. Lo que nos lleva entonces a nuestra segunda conclusión: y es que no basta con apropiarse de ideas renovadoras y con traer consigo bibliotecas particulares de Europa, es preciso también que éstas circulen, se pongan en escena en un espacio en el que el mediador actúa como maestro de ceremonias. Silva lo comprendió muy bien, y es por esto que el poeta colombiano crea un espacio escénico en el que él cumple el rol de jefe carismático. Así lo constataba Sanín Cano en sus recuerdos literarios, en donde el crítico cosmopolita no sólo señala “los volúmenes graciosamente encuadernados que él trajera de París”, entre los que se encuentran lo más selecto de la literatura de fin de siglo, sino la importancia de la conversación, a la que Silva imprimía, en palabras de Sanín Cano, “una manera de expresarse muy personal, tachonada de palabras francesas, con adjetivos poco usados pero muy propios de la ocasión y acomodados pintorescamente al sentido”<sup>37</sup>:

Encontró en mí un terreno admirablemente preparado, con una receptividad desprevenida y ansiosa de enterarse. Por él conocí la literatura francesa del momento. Puso a mi disposición su biblioteca y me hizo leer muchos de sus libros, para tener con quién comentarlos sin afectación de sabiduría. Encontró en mí un terreno erial propicio al cultivo en que estaba empeñado él mismo.<sup>38</sup>

Nuestras conversaciones eran orgías ideológicas en las que se ensanchaba considerablemente el horizonte sensible [...] hablando de Verlaine y de Mallarmé, comentando a Gran Allen, o haciendo esfuerzos temerarios para reducir los aforismos de Nietzsche a una filosofía sistemática.<sup>39</sup>

Ahora bien, si analizamos la escenografía cenacular del modernismo, nos encontraremos con que la disposición del espacio está íntimamente ligada a la postura

---

<sup>37</sup> Sanín Cano, “Recuerdos de José Asunción Silva, en *José Asunción Silva. Poesía y Prosa*, bajo la dirección de Santiago Mutis y Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Biblioteca básica colombiana, Instituto colombiano de cultura, 1979, p. 515.

<sup>38</sup> Sanín Cano, “Mi amistad con Silva”, en *José Asunción Silva. Vida y creación*, bajo la dirección de Fernando Charry Lara, Bogotá, Procultura, 1985, p. 44.

<sup>39</sup> Sanín Cano, “Una consagración”, *Revista Universidad*, nº 106, noviembre de 1928, p 441.

adoptada por sus oficiantes. Para acentuar aún más su distancia con el mundo social de sus contemporáneos, el cenáculo modernista es representado como un espacio sacralizado e íntimo en el que el suntuoso decorado tiene como objetivo reflejar la complejidad y la extrema sensibilidad propias al interior del artista. La colección de objetos y libros exóticos, así como la atmósfera irreal que éstos ayudan a crear, remiten tanto al cosmopolitismo y al refinamiento de los asistentes, como a la voluntad de hacer de sus vidas una obra de arte, dos tópicos determinantes de la figura del dandy decadente. Así pues, vemos como la postura comportamental antecede la postura discursiva, pues la pose adoptada sirve de antesala a la lectura de la obra, como si el preciosismo de la sala y de sus asistentes anticiparan el preciosismo de la prosa y del verso modernistas. Veamos como describía Cuervo Márquez, uno de los fieles asistentes a las tertulias silvanas, el decorado que servía como escena a las lecturas que el poeta colombiano realizaba de su obra a venir:

Aún veo el amplio cuarto de estudio. Discreta luz, mullida alfombra, un diván de seda roja. Contra los muros anaqueles con libros. Al frente una reproducción de arte de la *Primavera* de Botticelli. En el centro, el amplio escritorio, sobre el cual se veían algunos bronce, el bade de tafíete rojo con monograma en oro del poeta, revistas extranjeras. Diseminados por aquí y por allá, sillones de cuero, y gueridones con imponente cantidad de ceniceros, pues quienes allí nos reuníamos, a comenzar por el dueño de la casa, éramos fumadores empedernidos. Después de media hora de charla, Silva daba comienzo a la lectura. Previamente había graduado la luz de la lámpara y se había puesto a nuestro alcance un velador en el cual invariablemente se veían una caja de cigarrillos egipcios, algunas fuentes con sándwiches, un ventrudo frasco con vino de Oporto – que debo confesar no era producto Gilbey – y tres copas: Silva no bebía nunca vino ni licor; en cambio, fumaba de manera aterradora.<sup>40</sup>

El mismo Silva hizo de la escenografía cenacular la materia misma de su única obra en prosa: *De Sobremesa*. Espacio de auto-referencialidad y de valorización de sus propias prácticas, el texto silvano no sólo pone en escena por primera vez en nuestro medio la postura del dandy decadente, sino que despliega una representación legitimante del cenáculo modernista. Recordemos que la novela comienza y se termina con la lectura del diario íntimo de José Fernández, leído en voz alta por el protagonista a sus camaradas espirituales en un salón finamente decorado que nos recuerda el descrito más arriba por Cuervo Márquez. Lo curioso es que dicho diario, que no es otra cosa que la obra misma del poeta, titulada significativamente *De Sobremesa*, Silva lo lee durante sus tertulias frente al grupo real sus allegados, como consta en los testimonios dejados por éstos. Así describe Max Grillo las lecturas que el poeta colombiano realizó de su novela durante sus tertulias:

Leía con acento original de notas más agudas que graves. Fumaba de cuando en cuando un cigarrillo de boquilla dorada, de los mismos que tanto escándalo provocaron en Londres al verlos en los labios atormentados del autor de *Dorian Gray*. La luz de las lámparas era tenue, tamizada al través de las pantallas de un leve color lila.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Emilio Cuervo Márquez, “José Asunción Silva: su vida y su obra”, en *José Asunción Silva. Poesía y Prosa*, op. cit., 506.

<sup>41</sup> Maximilano Grillo, “Recuerdos de José Asunción Silva”, reproducido en *José Asunción Silva, Poesía y Prosa*, op. cit., p. 585. Pedro César Domínicí, del grupo modernista *Cosmópolis*, recuerda también las reuniones en el hotel Saint Amand de Caracas, donde Silva declamaba sus poemas y leía fragmentos de su novela *De sobremesa*: “Silva nos leyó fragmentos de una novela en la que el personaje principal analizaba constantemente sus sensaciones; de una psicología intensa, pero con sencillez de estilo; en marcado contraste entre las sensaciones que estudiaba, voluntariamente raras y sutiles, y la forma de prosa sin eufemismos ni bellezas de léxico. No recuerdo el plan de la obra, ni lo que intentaba desarrollar el autor; pero es indudable que aspiraba a escribir algo extraño; algún

Esta dimensión escénica de la lectura, en la que Silva se confunde con su personaje, en una suerte de puesta en abismo al infinito de sí mismo y del acto de leer, es consustancial al proyecto de importación silvano. Toda la experiencia vital del poeta colombiano, adquirida mediante su viaje a Europa y su contacto con la literatura finisecular, es traspasada a través de la escenificación del rito de la lectura: la de Silva, en primer lugar, que reúne un grupo restringido de conciliábulos para la escuchar, en una suerte de pre-estreno, la obra a venir del poeta, y la de su personaje principal, en segundo lugar, que lee un diario en el que se establece una compleja red de prestaciones, lecturas y comentarios de la literatura de fin de siglo. Y todo ello, toda esta red de prestamos a la literatura Europea finisecular, garantiza su materialización, o mejor, su *incorporación*, gracias a la puesta en escena de la postura del dandy decadente, encarnación en nuestro medio del cosmopolitismo, del viajero, del afrancesado, de aquel que vivió por sí mismo la decadencia. Así lo manifiesta Silva a través de su personaje en *De Sobremesa*, proyección idealizada de sí mismo en la ficción:

[...] yo, el libertino, curioso de los pecados raros que ha tratado de ver en la vida real, con voluptuoso diletantismo, las más extrañas prácticas inventadas por la depravación humana, yo, el poeta de las decadencias que ha cantado a Safo la lesbiana y a los amores de Adriano y Antonio.<sup>42</sup>

Y sabemos muy bien el impacto simbólico que esta postura tendrá en la estructuración del campo literario y de sus sistemas de representación y valorización. Esta radicalizará de una vez por todas, en la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por la incomprensión de sus contemporáneos, la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se establecerá en adelante la división entre una literatura hecha por y para un “público artista” y una literatura para el gran número, sospechosa de compromisos denigrantes con el mercado y las instituciones oficiales. Incorporación de la creencia silvana en un universo literario autónomo, la postura del dandy decadente es el testimonio en nuestro medio tanto de las luchas internas del campo literario en vía de autonomización, como del poder de penetración del modelo estético dominante de la modernidad literaria.

Terminemos pues este recorrido por la importación silvana haciendo una breve referencia al éxito que el poeta obtuvo gracias a su estrategia de importación cenacular. En la aurora del 24 de mayo de 1896, después de una tertulia en su residencia familiar, José Asunción Silva se dispara en el corazón poniendo instantáneamente fin a su vida. Puesta en escena definitiva de la imagen que él quiso construir de sí mismo, su suicidio aparece como la confirmación irrefutable de su inversión en la postura dandy decadente. Y fueron justamente los integrantes de las tertulias silvanas quienes, recordando el rito cenacular y su maestro de ceremonias, se encargarán de publicar, anotar y valorar la obra del poeta, atribuyéndole a Silva la imagen de precursor del modernismo hispanoamericano.

---

conflicto enfermizo de su fuero interior (Domínicí, “José Asunción Silva, en *Tronos vacantes: Arte y Crítica*, Buenos Aires, Librería La Facultad, 1924).

<sup>42</sup> José Asunción Silva, *De sobremesa*, edición de Remedios Mataix, Madrid, Cátedra, 2006, p. 361.