

LA IMPORTACIÓN LITERARIA A FINALES DEL SIGLO XIX EN COLOMBIA: EL CASO DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA*

THE LITERARY TRANSFER AT THE END OF 19TH CENTURY IN COLOMBIA: THE CASE OF JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

JUAN ZAPATA

juan.zapata@univ-lille3.fr

UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE, LILLE 3, FRANCIA

RECIBIDO (27.10.2016) – APROBADO (08.09.2017)

DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N42A01

Resumen: Silva es considerado como una figura emblemática de los procesos de apropiación de las corrientes artísticas que dieron origen al modernismo. Sin embargo, los pocos textos publicados durante su vida no permiten dar cuenta de dicho proceso de importación. Si aceptamos que existe en el poeta una voluntad de asimilar los modelos literarios provenientes de Europa, debemos contemplar la posibilidad de que la transferencia silvana se haya efectuado por otros soportes distintos a los libros o la prensa. Nuestra hipótesis es que el cenáculo se convirtió para el colombiano en el soporte ideal para desplegar una “postura” que encarnará los ideales estéticos de la modernidad literaria.

Palabras clave: transferencias literarias, postura, soporte cenacular, campo literario, modernismo.

Abstract: Silva has been considered as a leading figure in the assimilation of the artistic movements that gave rise to modernism. However, the few texts published during his life does not allow us to notice this literary transfer. If we accept that there exists in the Colombian poet a willingness to appropriate the European literary movements, also we must consider the possibility that Silva’s literary transfer has been carried out by other means than books and presse. Our hypothesis is that the literary coterie became as the ideal platform for the Colombian writer to propagate the image of the decadent writer, which would become as the embodiment of the aesthetic ideals of modern literature.

Keywords: literary transfer, posture, literary coterie, literary field, modernism.

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación “Bohemia y dandismo: la transferencia de *posturas autoriales* en el modernismo hispanoamericano (1888-1916)”, en proceso.

Cómo citar este artículo: Zapata, J. (2018). La importación literaria a finales del siglo XIX en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 13-29. DOI: 10.17533/udea.elc.n42a01

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. 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. De modo que ya no basta con constatar las afinidades electivas o las influencias entre escritores franceses e hispanoamericanos de fin del siglo XIX, ni de señalar por la misma vía procesos históricos y sociales semejantes entre los dos continentes, 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 solo 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 préstamos y de importaciones literarias que llevó a cabo el poeta colombiano a finales del 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 abrieron 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 de una voluntad programática que permita reconstruir 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. Fue gracias a la intervención de terceros que se constituyó póstumamente un *Opus* y se le atribuyó a Silva una “imagen de autor” que determinó la recepción de su obra y de su figura como la encarnación misma del modernismo hispanoamericano. ¿Quiere decir esto que la transferencia no se lleva a 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 aun, 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 absorbió el modernismo?

Para el investigador que desee trazar una cronología detallada de la importación silvana, el primer problema radica 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 haya efectuado 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, al punto de convertirse 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 ya había traducido algunos poemas de Victor Hugo, Théophile Gautier, Maurice de Guérin y Pierre-Jean de Béranger.¹ Sin embargo, estas traducciones no serán publicadas en volumen sino hasta 1977, tras el hallazgo tardío del manuscrito dejado por Silva de su libro

¹ 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 *Mérante*] y *Les trop heureux*); un poema de Théophile Gautier del libro *Emaux 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 una traducción del poema "Les Hirondelles" (1815) del libro *Chansons* de Pierre-Jean de Béranger escrito originalmente en 1815.

Intimidades.² La traducción temprana de algunos poetas románticos no tiene pues ninguna relevancia para la trayectoria del mediador ni desde el punto de vista cronológico ni 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 Verlaine durante su periplo europeo en 1884, no tradujera tras su regreso de Europa a ninguno de los poetas simbolistas que tan profundamente habían modelado su visión del arte y del artista. Ante tal ausencia, será Rubén Darío, que empieza apenas a familiarizarse con la poesía simbolista 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.³

Ahora bien, aunque Silva no haya traducido ningún poeta del fin de siglo, sí tradujo algunos cuentos de Anatole France para un volumen de la *Biblioteca popular colombiana* que su amigo Jorge Roa había fundado en 1893. Silva no solo tradujo los cinco cuentos que conforman el volumen titulado *El cofre de nácar*, sino que escribió una noticia biográfica y literaria en la que el poeta colombiano presenta a Anatole France 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, tienen el interés de contarse entre las primeras traducciones realizadas de Anatole France al español. Sin embargo, estas no serán publicadas hasta 1899, tres años después de la muerte del poeta. Además, aunque su proyecto de traducción se inserte en una colección cuyo objetivo es introducir en nuestro ámbito lo más selecto de la literatura

² La edición fue realizada por H. Orjuela para el Instituto Caro y Cuervo bajo el título *Intimidades*. 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.º 50, agosto 20 de 1883), y la de Pierre-Jean de Béranger, bajo el título “Las Golondrinas” (*Papel periódico ilustrado*, Bogotá, II, n.º 31, diciembre de 1882).

³ 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 (1894a). En lo que respecta al estudio de Darío sobre Mallarmé, este fue publicado en *El Mercurio de América*, vol. 1, octubre de 1898 (1898a, pp. 161-166). Otro artículo de Mallarmé, descubierto tardíamente, fue publicado bajo el título “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”, en *El Sol del Domingo*, Buenos Aires, n.º 3, 18 de septiembre de 1898 (1898b).

europaea, 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 esta 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. Solo así el traductor adquirirá una visibilidad mediática que le permita pasar del mero estatuto de traductor a aquel de mediador.

Dejemos pues de lado las traducciones para ocuparnos rápidamente de los paratextos silvanos. Como 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 que tiene un conocimiento temprano y bastante amplio de la literatura francesa. En un célebre texto publicado en 1888 por la *Revista Gris* titulado “Crítica ligera”, para dar tan solo 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.⁴ No olvidemos que las primeras traducciones de Verlaine y Mallarmé datan apenas de 1890 y 1894, respectivamente (Ferrerres, 1975; Lécrivain, 1999), 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

⁴ 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.

Darío en cuestiones de literatura francesa durante su encuentro en Chile, esto es, antes de la publicación de *Azul* en 1888.⁵ Sin embargo, a pesar de ser el primer hispanoamericano en entrar en contacto con los autores franceses que propiciarán el proceso de renovación de la poesía hispanoamericana, el poeta colombiano no consagró ningún estudio a los maestros simbolistas, y las pocas noticias críticas que escribió 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 Silva publicó durante su vida parecen desprovistos de una consciencia del papel que juega como innovador e introductor de las nuevas corrientes de fin de siglo. Estos no solo carecen de la retórica propia del padrinaje literario, que es tan evidente en Darío y Gómez Carrillo, quienes no dejan de mostrarse como los portavoces de sus homólogos franceses, sino que carecen 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, como lo señaló a justo título Héctor Orjuela en su introducción a las obras completas del poeta (1990). La lenta y fragmentaria recomposición del corpus silvano, que ocupará a críticos, poetas e historiadores durante casi más de medio siglo (Mejía, 1990), parece impedir que situemos a Silva en la primera línea de fuego del modernismo, esto es, entre 1888 y 1896, momento en el que empiezan ya a repartirse los roles entre iniciadores, discípulos e imitadores. Dos poemas, sin embargo,

⁵ 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, 1889). Según Alfonso García Morales (2006), por el año de 1890, momento en que Darío hace por primera vez una mención de 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 a estos dos poetas es Carlos Fernández Shaw (1886).

nos permiten medir la reputación literaria adquirida por Silva en vida, y el grado de consciencia que el poeta poseía de la formación 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 (Camacho Guizado, 1968). El poema, que fue publicado en 1894 en un periódico de provincia (*Lectura para todos*), 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.⁶ Sin embargo, el poema de Silva, cuenta Max Henríquez Ureña (1962, pp. 136-137), solo “adquirirá resonancia continental” tras la muerte voluntaria de su autor, momento en el que “fue acogido como una revelación en los cenáculos modernistas”. 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” (citado por Mapes, 1938, p. 103). Pero el elogio del nicaragüense no va hasta concederle al poeta colombiano un papel entre los fundadores, rol que sí se atribuye Darío, minimizando la influencia de Silva, como consta en la réplica que aquel hace a dos artículos publicados en 1903 por Alfredo de Bengoechea y Juan Tablada en el *Mercure de France* y en la *Revista Moderna de México*, respectivamente, en los que sus autores anteponen la figura del colombiano a la figura del nicaragüense como promotor del modernismo. Así consta en una carta escrita a Juan Ramón Jiménez el 24 de enero de 1904 en la que el nicaragüense, replicando estos dos artículos, afirma:

⁶ 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, 1991, pp. 304-305).

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 Fogelquist, 1956, p. 23).⁷

Total, la publicación del “Nocturno” constituye uno de los hitos líricos de la poesía hispanoamericana, generando incluso innumerables controversias en torno 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 él mismo dichas controversias, 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 puede leerse como un acto de desafío y de posicionamiento ante la nueva escuela.⁸

⁷ ¿Cuáles son las prosas de Silva que pudo haber leído Rubén Darío en 1904 y en las cuales se puede ver, según este, una influencia de *Azul*? Pocos son los textos en prosa publicados para entonces por Silva. Estos 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”.

⁸ 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. Este 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 fundamental en las estrategias de posicionamiento que el poeta desplegará en la escena literaria bonaerense para reafirmar allí su primacía como fundador del movimiento (véase el estudio de Laura Malossetti Costa, 2001).

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, por el otro, de un homenaje ambiguo al papel de abanderado del que gozaba ya Rubén Darío. Pero si tanto el colombiano como el nicaragüense, el uno desde Caracas y el otro desde Buenos Aires, desdeñan “la plaga colorista y artística” de imitadores que pululaba para entonces en la literatura hispanoamericana,⁹ deplorando sus exageraciones y amaneramientos, Silva no aprovechó la situación para atribuirse el rol de capitán del navío modernista, como sí lo hizo Rubén Darío en innumerables ocasiones cuando utilizó los ataques a la nueva escuela para atribuirse el rol de adelantado y para señalar su primerísima originalidad.¹⁰

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 su 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 solo modeló su identidad social y literaria, sino que introdujo 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. Ahora bien, aunque allí Silva dé

⁹ La expresión es de Rubén Darío y aparece en su artículo necrológico sobre Rafael Núñez publicado el 23 de septiembre de 1894 (1894b) en *La Nación* de Buenos Aires (citado por E. Mapes, 1938, p. 51).

¹⁰ 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. Allí, respondiendo irónicamente al ataque que Paul Groussac le había lanzado con motivo de la publicación de *Los Raros* (Groussac, 1896, pp. 474-480), Darío no solo 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” (reproducido en Gullón, 1980, p. 50).

prueba del riquísimo tráfico intelectual y literario que sostuvo con sus homólogos europeos, la novela, además de inconclusa, no fue publicada hasta 1925, momento en el que la pugna modernista por los primeros roles se había extinguido junto con sus fundadores, lo que no solo la convertía en una rara pieza de museo, sino que la dejaba fuera del debate por los orígenes del movimiento.

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 consultar 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.¹¹ Silva no solo participó en importantes tertulias, como la conformada en torno a la Librería Nueva por su joven amigo Augusto Roa, donde circulaban las últimas novedades

¹¹ En el prólogo que Sanín Cano escribe para la edición de 1923 de *Poesías* de José Asunción Silva, el crítico señala: “[...] sus poesías se difundieron rápidamente por los cenáculos literarios de Bogotá desde que fueron producidas [...]. Recitaba como un artista avezado, con una voz hermosa, con cadencias sabias, con un timbre fascinador, al que le prestaba encanto singular su apostura” (recopilado por Gullón, 1980, p. 265).

literarias provenientes de Europa,¹² 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.¹³ Es en esta “microinstitución” 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.

Partiendo de este hecho, nuestra hipótesis es que el cenáculo, al privilegiar el rito de la lectura y de la pose, se convirtió para el poeta colombiano en el lugar ideal para adoptar una “postura” de autor que encarnaba 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 le permiten a los recién llegados dotarse de una autoridad simbólica diferente de 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 han señalado Anthony Glinoe y Vincent Laisney (2013) para el caso francés, como un *acumulador de capital simbólico y de capital social* del que se beneficia todo el grupo.

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

¹² Según el testimonio de Laureano García Ortiz sobre *Las viejas librerías de Bogotá*, Jorge “Roa nos 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 determinadamente 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, 1966, p. 252).

¹³ 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 de *El Mosaico*. Este “microuniverso” que conformaba *El Mosaico*, con sus rituales, sus posturas, su lenguaje y sus oficientes, 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 (2004).

lector, consecuencia inmediata del analfabetismo de la gran mayoría de la población, los nuevos candidatos en busca de legitimación encontraron en los cenáculos una instancia temporal que les ayudó 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, Sanín 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 ceguedad o ignorancia. Los ingenios privilegiados que alcanzan a enseñorearse del arte, esas mentes poderosas que penetran cuanto es posible en las 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 (Sanín Cano, 1888, pp. 16-17).

Al reivindicar su independencia con respecto a las instituciones oficiales y al 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”, como las llamaba Sanín Cano (citado por Jiménez Paneso, 1992, p. 82), 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 verdaderos contemporáneos, todos ellos extraños y lejanos, pero con los cuales se identificaron nuestros jóvenes poetas: Verlaine, Mallarmé, Rossetti, Paul Bourget, d’Annunzio, Renan, etc. Así, entonces, el cenáculo, en tanto estrategia alternativa de posicionamiento para los recién llegados y primer momento de construcción de una imagen pública, cumple con las condiciones necesarias para servir de soporte de una transferencia: este no solo 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 este un lugar propicio para modelar y desplegar las posturas autoriales que más tarde se disputarán los primeros roles de la escena literaria. Es decir, 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 “microuniversos” los que le permiten a la vanguardia literaria experimentar y prever el impacto que sus producciones e importaciones pueden tener en el público. Lo que nos lleva entonces a nuestra segunda conclusión: no basta con apropiarse de ideas renovadoras y con traer consigo bibliotecas particulares de Europa; es preciso también que estas circulen, se pongan en escena en un espacio en el que el mediador actúa como maestro de ceremonias.

Silva lo comprende 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 de José Asunción Silva” (1979), en donde el crítico cosmopolita no solo 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” (1979, p. 515). Nótese también que esta fecunda amistad se estrecha gracias al comercio intelectual que ambos establecieron con la literatura francesa, punto neurálgico de sus conversaciones cenaculares:

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 (Sanín Cano, 1928, p. 441).

Y era Silva, nos cuenta Sanín Cano, quien orquestaba las lecturas con sus comentarios:

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 (1985, p. 44).

Ahora bien, si analizamos la escenografía cenacular del modernismo, nos encontraremos con que la disposición del espacio está íntimamente ligada a la postura adoptada por sus oficiantes. Para acentuar aun 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 del artista. La colección de objetos y libros exóticos, así como la atmósfera irreal que estos 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 cómo la postura comportamental antecede la postura discursiva, ya que 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 cómo describía Cuervo Márquez (1979), 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 bronceos, el bade de taflete rojo con monograma en oro del poeta, revistas extranjeras. Diseminados por aquí y por allá, sillones de cuero, y guerdones 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 ventruado 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 (p. 506).

El propio Silva hizo de la escenografía cenacular la materia misma de su única obra en prosa: *De sobremesa*. Espacio de autorreferencialidad y de valorización de sus propias prácticas, el texto silvano no solo 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 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 de sus allegados, como consta en los testimonios dejados por estos. Así describe Max Grillo (1979) 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 (p. 585).

Pedro César Domínici (1977), 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 conflicto enfermizo de su fuero interior (pp. 43-44).

Esta dimensión escénica de la lectura, en la que Silva se confunde con su personaje en una suerte de puesta en abismo de sí mismo y del acto de lectura, 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 escuchar, en una suerte de preestreno, 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 préstamos 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 Antino (2006, p. 361).

Y sabemos muy bien el impacto simbólico que esta postura tuvo en la estructuración del campo literario y de sus sistemas de representación y valorización. Esta radicalizó de una vez por todas, en la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por la incompreensión de sus contemporáneos, la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se estableció 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 suicido aparece como la confirmación irrefutable de su inversión en la postura del dandy decadente. Y fueron justamente los integrantes de las tertulias silvanas quienes, recordando el rito cenacular y a su maestro de ceremonias, se encargaron de publicar, anotar y valorar la obra del poeta, atribuyéndole a Silva la imagen de precursor del modernismo hispanoamericano.

Referencias bibliográficas

1. Bengoechea, A. de. (1903). José Asunción Silva. *Mercure de France* XLVI, pp. 562-564.
2. Camacho Guizado, E. (1968). *La poesía de José Asunción Silva*. Bogotá: Ediciones Universidad de los Andes.
3. Cuervo Márquez, E. (1979). José Asunción Silva: su vida y su obra. En S. Mutis Durán y J. G. Cobo Borda (Eds). *José Asunción Silva. Poesía y Prosa* (pp. 487-512). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana.
4. Darío, R. (1889). *A de Gilbert*. San Salvador: Imprenta Nacional.
5. Darío, R. (14 de noviembre de 1894a). Fiestas primaverales. Los poetas y las flores. *La Nación*.
6. Darío, R. (23 de septiembre de 1894b). Rafael Núñez. *La Nación*.
7. Darío, R. (27 de noviembre de 1896). Los colores del estandarte. *La Nación*.
8. Darío, R. (1898a). Mallarmé. *El Mercurio de América* I, pp. 161-166.
9. Darío, R. (3 y 18 de septiembre de 1898b). Mallarmé. Notas para un ensayo futuro. *El Sol del Domingo*, pp. 1-3.
10. Domínic, P. C. (1977). José Asunción Silva. En *Tronos vacantes: Arte y Crítica* (pp. 33-48). Buenos Aires: Librería La Facultad.
11. Ferreres, R. (1975). *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos.
12. Fogelquist, D. F. (1956). *The literary collaboration and the personal correspondance of Rubén Darío and Juan Ramón Jimenez*. Miami: University of Miami Press.
13. García Morales, A. (2006). Un artículo desconocido de Rubén Darío: “Mallarmé. Notas para un ensayo futuro”. *Anales de la literatura hispanoamericana* 35, pp. 31-54.
14. Glinoyer, A. y Laisney, V. (2013). *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Paris: Fayard.

15. Grillo, M. (1979). Recuerdos de José Asunción Silva. En S. Mutis Durán y J. G. Cobo Borda (Eds). *José Asunción Silva. Poesía y Prosa* (pp. 581-587). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana.
16. Groussac, P. (1896). Boletín bibliográfico *Los Raros* por Rubén Darío. *La Biblioteca* 2 (6), pp. 474-480.
17. Gullón, R. (1980). *El Modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama.
18. Henríquez Ureña, M. (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
19. Jiménez Paneso, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Instituto Colombiano de Cultura.
20. Lécrivain, C. (1999). La recepción de Mallarmé en Espagne. En M. Giné (Ed). *La literatura francesa en los siglos XIX-XX y sus traducciones en el siglo XX hispánico* (pp. 133-164). Lleida: Universitat de Lleida.
21. Loaiza Cano, G. (2004). La búsqueda de autonomía del campo literario. *El Mosaico*, Bogotá, 1858-1872. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 41 (67), pp. 2-19.
22. Malossetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a finales del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
23. Mapes, E. (1938). *Escritos inéditos de Rubén Darío*. Nueva York: Instituto de las Españas.
24. Mejía, G. (1990). José Asunción Silva: sus textos, su crítica. En J. A. Silva, *Obra completa* (pp. 471-500). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección archivos.
25. Orjuela, H. (1991). *La búsqueda de lo imposible*. Bogotá: Editorial Kelly.
26. Rodríguez Guerrero, I. (1966). Libros colombianos raros y curiosos. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9 (2), pp. 250-260.
27. Sanín Cano, B. (21 de abril de 1888). Núñez, poeta. *La Sanción*, pp. 16-17.
28. Sanín Cano, B. (noviembre de 1928). Una consagración. *Revista Universidad* 106, p. 441.
29. Sanín Cano, B. (1979). Recuerdos de José Asunción Silva. En S. Mutis Durán y J. G. Cobo Borda (Eds). *José Asunción Silva. Poesía y Prosa* (pp. 513-517). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Biblioteca Básica Colombiana.
30. Sanín Cano, B. (1985). Mi amistad con Silva. En F. Charry Lara (Comp). *José Asunción Silva. Vida y creación* (pp. 43-46). Bogotá: Procultura.
31. Silva, J. A. (1977). *Intimidades*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
32. Silva, J. A. (1990). *Obra completa* (edición crítica). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Colección archivos.
33. Silva, J. A. (2006). *De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
34. Tablada, J. J. (1903). Máscaras: José Asunción Silva. *Revista Moderna*, 2.^a serie, I (3), pp. 143-144.