

José Asunción Silva: para una geografía simbólica de su poesía

Luca SALVI

Universidad Complutense de Madrid

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

RESUMEN

El estudio se propone enfocar el imaginario de José Asunción Silva analizando las relaciones simbólicas que se establecen entre los espacios literarios, en *El libro de versos* y *Gotas amargas*.

Al construir una poesía caracterizada por una permanente oposición oximorónica de diferentes términos simbólicos, Silva organiza en el plano de las ambientaciones el mismo contraste, haciéndolas directamente funcionales a sus personales necesidades expresivas.

Palabras clave: ambientaciones, simbolismo, *El libro de versos*, *Gotas amargas*.

José Asunción Silva: for a Symbolic Geography of his Poetry

ABSTRACT

The study's aim is to focalize Silva's imaginary, analyzing the symbolic relations that are determined at the level of the settings, both in *El libro de versos* and *Gotas amargas*.

Building a poetry defined by a permanent oxymorical opposition of different symbolical terms, Silva organizes the same conflict at the level of the settings, making them functional in order to satisfy his personal expressive needs.

Key words: Settings, Symbolism, *El libro de versos*, *Gotas amargas*.

La obra de José Asunción Silva podría definirse como una perpetua oscilación entre la búsqueda de un espacio perdido y la tentativa de aceptación de su realidad histórica. Las más recientes lecturas críticas que se han hecho de su poesía han tenido el mérito de enfocar finalmente su verdadera hondura, alejándose de posturas incorrectas –como fue, por ejemplo, la de Miguel de Unamuno que veía en Silva un “poeta puro, sin mezcla ni aleación de otra cosa alguna” (1985: 82)– y parciales, en la misma línea de la célebre semblanza escrita por Juan Ramón Jiménez: “Me gusta representarme a José Asunción Silva desnudo, con su “Nocturno” segundo y único en la mano. No necesito de él otro poema, ni otro retrato ni otra biografía, y quemaría el resto de su decadente vida y su escritura confusa” (1985: 63). Una sustancial revisión en la crítica silviana nos llegó con las palabras de Rufino Blanco Fombona:

El carácter de su poesía transparenta el del hombre [...]. Por donde se ve su sinceridad artística. [...] El poeta es filósofo. Ve más allá de lo que alcanzan a ver los otros; ríe de lo que los demás apenas columbran y sufre por cuanto él mismo no logra vislumbrar. A veces ríe y sufre en el mismo instante. Su ironía se entremezcla de inconformidad, de anhelos insatisfechos. Es ironía dolorosa. (1979: 458)

Es decir, la poesía de Silva no es huida de la realidad, como sostenían Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez, sino la sublimación de una vida en canto, en lágrimas y rabia, en una mezcla de formas que demuestra su modernidad¹. Además, la literatura, en su estrecha correlación con la filosofía, se afirma finalmente como instrumento gnoseológico. Al considerar la obra del autor en su complejidad, ésta deja de ser la forma en que se expresa un deseo de escapismo para convertirse en testigo e intérprete de una precisa época histórica. No extraña, por lo tanto, que uno de los trabajos críticos más recientes sobre el autor, el estudio de Remedios Mataix (2006), se centre en la característica alternancia entre *spleen e ideal*, ironía y analogía, que marca su obra.

Como los románticos, Silva plantea la historia del mundo bajo el concepto de *caída*²: derrumbe desde un estado de pureza inicial y atemporal hacia el devenir histórico, marcado por la incertidumbre, el sufrimiento y el desencanto. En el Romanticismo, esa concepción de la historia estaba contrapesada por un enérgico sentimiento religioso que permitía confiar en un futuro de redención, usualmente identificado con la muerte física, en el cual la unidad perdida sería finalmente recuperada. Para Silva esta postura filosófica acabó siendo impracticable, de acuerdo con las direcciones generales del pensamiento de fines de siglo XIX. En el poeta colombiano, particularmente, el desarraigo finisecular tomó la forma de un pensamiento dualista, en constante tensión entre un pesimismo materialista y escéptico, heredero de sus lecturas de Nietzsche, Leopardi y Schopenhauer, y las estructuras del espiritismo romántico. La tensión elegíaca de *El libro de versos* flanquea a la feroz ironía de *Gotas amargas*, el único medio, ésta última, para oponerse a una dimensión concreta y terrible que, proyectada “bajo el telón de fondo de la muerte” (Jiménez 1997)³, resulta inalterable.

En un nivel simbólico el conflicto apenas mencionado se explicita en una contraposición entre dos dimensiones distintas: el pasado mítico y la degradación moderna. En Silva la meta alcanzada es siempre la infancia elevada a símbolo de la unidad interior del sujeto y de éste con la Naturaleza; al contrario, la condena es la vida en el presente de degradación. La natural organización de las imágenes poéti-

¹ Los rasgos de modernidad en la poesía finisecular y, sobre todo, la alternancia de formas irónicas y analógicas, han sido ampliamente estudiados por Octavio Paz (1990).

² El concepto de *caída* en la filosofía romántica ha sido muy bien definido por Giampiero Moretti (1992). Un análisis muy atento de las repercusiones que el concepto tuvo en literatura se encuentra en Albert Béguin (1937).

³ Uso la edición digital en http://www.circulodeculturanamericana.org/estudios_sub_pgs/SILVA.htm.

cas en espacios en constante oposición empuja cualquier lectura crítica al reconocimiento de cierta geografía simbólica en la que todos los demás significantes actúan, relacionándose entre sí. Fundamentalmente, es posible distinguir entre dos planos diferentes en los cuales se desarrollan los símbolos de naturaleza ambiental. El primero es el plano de las ambientaciones naturales, totalmente abstracto y de valor positivo. En este caso, no se produce la voluntad de imitación realista del paisaje, al ser el escenario natural nada más que una evocación por imágenes de un estado primigenio de gracia, en un “discreto remanente del sentimiento panteísta que inerva a casi toda la literatura romántica” (Pupo-Walker 1971: 66)⁴.

Éste es el caso, por ejemplo, del símbolo de la montaña en el poema “Crisálidas” (Silva 1997: 73-74) de *El libro de versos*. Las expresiones calificativas que se refieren al espacio natural, indican claramente la lectura para su correcta interpretación. La montaña se define en primera instancia como “vecina” (v. 4), posible de alcanzar, profundizando luego la definición del mismo espacio al identificar “las campes- tres auras” (v. 25) con “el espacio inmenso” (v. 26). Aquí Silva simplemente recupera una larga tradición simbólica que identifica en la montaña el lugar predilecto para el contacto con la divinidad, morada de los dioses y punto último del viaje humano (Chevalier 2007), y que atraviesa la cultura occidental desde la tradición bíblica, donde es en el Sinaí que Dios entrega al hombre las tablas de la ley, hasta llegar a Nietzsche que, en *Así habló Zaratustra*, sitúa en los montes las moradas de aquellas almas que más ansia tienen de libertad⁵. Con igual función aparecía la misma imagen en un poema de *Intimidades* “A una enferma” (Silva 1997: 230), siempre definido por su aura de intangibilidad y abstracción. La montaña es el lugar de las sombras y del misterio pero también del “aire puro” (v. 4), elementos que en la obra de Silva se refieren directamente a un estado espiritual y atemporal alejado de la corrupción histórica.

Son éstos dos ejemplos entre muchos pero sirven de paradigma para entender hasta qué punto las ambientaciones naturales se abstraen en Silva y se convierten en puras imágenes de un estado espiritual, hasta culminar en la atmósfera irreal del “Nocturno III”, en el cual se pondrá detenidamente la atención más adelante.

⁴ Además del artículo de Pupo-Walker, las influencias románticas en el empleo del paisaje en Silva han sido objeto de estudio por Carlos García-Prada (1940) quien, sin embargo, no logra contextualizar suficientemente ese rasgo en el conjunto de la obra del colombiano, en la cual es elemento dialéctico en constante oposición con otras dimensiones espaciales y no simple herencia de la poesía romántica. Bien explican la concepción silviana de la naturaleza las siguientes palabras de Oviedo Pérez de Tudela: “Entre el espíritu y la materia, la naturaleza, claramente superior al hombre, se convierte en un mito que oculta el misterio de su armonía” (1997: 27).

⁵ La recuperación simbólica de la montaña en ámbito modernista ha sido trabajada por García Morales (1997) con referencia al texto de Rubén Darío “Frontispicio del libro de *Los Raros*”, écfasis del casi desconocido grabado *Pan Mountain* del pintor y escritor inglés Sturge Moore, originariamente publicado en la revista ilustrada *The Dial* en 1893.

El segundo nivel simbólico se desarrolla en el plano de la realidad, y se juega en la oposición entre espacios interiores y ambientaciones exteriores no naturales. Tomando en consideración siempre *El libro de versos*, si son los espacios interiores los que predominan, los exteriores sólo brillan por su ausencia, a través de muy pocas referencias a lo largo de los textos. Ejemplos son el verso de “Vejece” (101-102) donde el poeta, al referirse a los objetos antiguos, afirma: “el vulgo os huye, el soñador os ama” (v. 39) y también el pasaje de “Al pie de la estatua” (81-90) donde al poeta que mira con devoción la cara de mármol del héroe, otro símbolo de una humanidad antigua y virtuosa, opone la del “que pasa a su lado indiferente” (v. 44). En el imaginario de Silva, el vulgo es efigie del presente, el emblema de una degradación generalizada cuya ambientación natural es la calle.

Como siempre al enfrentarse a la poesía de Silva es indispensable leer cada composición en referencia con la totalidad de su obra. Por esta razón, al considerar los dos fragmentos apenas citados, es inmediato el reconocimiento de una general disonancia con las demás atmósferas que el poeta va creando en *El libro de versos* y, al contrario, se vislumbra una desconcertante armonía con el tono de algunas páginas de su novela, *De sobremesa*, y de *Gotas amargas*. Si *De sobremesa* explicita conceptualmente la lógica del conflicto, ubicándolo físicamente en la “ciudad monstruo” (Silva 2006: 399), en *Gotas amargas* es posible encontrar la prueba de la existencia, en el ámbito de la poesía, de un fuerte campo semántico relacionado con los espacios exteriores no naturales. En los versos satíricos del poemario las referencias espaciales concretas dominan la geografía simbólica de los textos. Las atmósferas naturales e idealizadas de *El libro de versos* están reemplazadas por la omnipresencia del espacio urbano: la ciudad es el ambiente natural del *spleen* finisecular, sus calles la forma misma de la degradación y sus diferentes nombres los signos tangibles de la pérdida de unidad.

Queriendo esquematizar las coordenadas espaciales de *Gotas amargas* se ve que en cuatro poemas, “Lentes ajenos”, “Futura”, “Zoospermos” y “Necedad Yanqui”, aparecen con insistencia topónimos reales, desde los municipios colombianos de Choachí y Tunja hasta las ciudades europeas y orientales. Aunque en los demás poemas no se encuentren referencias geográficas, es omnipresente la presencia de un elemento que, en el imaginario de Silva, caracteriza el despliegue de la decadencia que las ciudades representan. El predominio de la ciencia, en particular de la medicina, es el signo tangible de la muerte de las antiguas categorías gnoseológicas idealistas. El uso de la terminología médica es el recurso preferido de Silva para contextualizar sus poemas satíricos. A la vez, el lenguaje científico simboliza la evolución histórica de la humanidad que, en la visión de Silva, es sustancialmente una degradación espiritual, y connota el ambiente en que dicho proceso se pone en acto: en oposición a la oscuridad y el misterio que penetran la naturaleza idealizada de sus líricas, el poeta connota la ciudad por la luz ciega del pensamiento racional y

científico⁶. Sus fórmulas son las recetas irónicas del poema-prólogo “Avant-propos”, bien resumidas en los versos de “El mal del siglo” (Silva 1997: 137-138) donde, interpelado por un paciente sobre la inquietud existencial que le acongoja, el médico contesta lo siguiente: “–Eso es cuestión de régimen: camine / de mañanita, duerma largo, báñese; / beba bien; coma bien; cuídese mucho: / ¡Lo que usted tiene es hambre!...” (vv. 12-15).

Si *Gotas amargas* expresa en su vehemencia la aversión a la condena de vivir encarcelado en una realidad hostil, *El libro de versos* constituye la esencia de esa búsqueda desesperada de salvación que el poeta nunca abandonará, en la tensión oximorónica que determina toda la poesía de Silva. El poemario es la expresión más alta de la elegía silviana; leyendo sus versos el lector asiste al momento cabal de la lucha del poeta contra el tiempo. En este contexto las ambientaciones juegan un papel de indiscutible importancia. Se convierten en verdaderos campos de batalla que el poeta tiene que elegir con extremo cuidado. Las alcobas, los salones de los castillos, las iglesias, son los espacios privilegiados en que sobreviven los recuerdos, huellas dispersas de un pasado perdido, protegidos ahí del paso del tiempo. Es de esos espacios que la voz poética se sirve en su lucha contra la Historia, tratando de encontrar un camino de regreso a la felicidad, aunque sea este efímero y engañoso. “Midnight dreams” (113), poema contenido en la sección del poemario que lleva muy significativamente el título “Sitios”, es una declaración explícita al respecto. Ahí los sueños, manejados de manera todavía muy romántica como huellas inconscientes del pasado, surgen de la “alcoba oscura” (v. 6) y se derraman dejando en el poeta la sensación de una “fragancia indecisa de un olor olvidado” (v. 9), imágenes de “caras que la tumba desde hace tiempo esconde” (v. 11) y voces ya olvidadas (v. 12). Significativamente los sueños se manifiestan a los sentidos, afirmándose no como productos de la imaginación sino como realidad.

Cada objeto se convierte entonces, gracias a su capacidad de sobrevivir a los efectos devastadores del fluir temporal, en una oportunidad para que el pasado del cual ha sido testimonio pueda volver a mezclarse al presente. Si la religión era para los románticos el medio que les permitía, en el desorden de la vida, recuperar la conciencia del futuro regreso a la totalidad, el sentimiento religioso se substituye en Silva por una fórmula nueva que muy agudamente había observado Paul Bourget con referencia a Charles Baudelaire:

Si ya no tiene la misma necesidad intelectual de creer, el hombre ha conservado sin embargo la necesidad de sentir del mismo modo que los tiempos en que creía. Los doctores en misticismo habían observado esta permanencia de la sensibilidad religiosa cuando el pensamiento religioso se pierde. Lo denominaban *el culto de latria –idololatria*, y de ahí *idolatria*– el impulso apasionado con el cual el hom-

⁶ El empleo de terminología científica como recurso simbólico en Silva ha sido estudiado especialmente con referencia a *De sobremesa*. En esta dirección se mueven las lecturas de Gabriel Giorgi (1999), Karen Poe Lang (2008) y Oscar Torres Duque (2004). Por lo que atañe a la poesía de Silva la cuestión ha sido analizada por María Dolores Jaramillo (1993).

bre transfiriere a esta o a otra creatura, a este o a otro objeto, el ardor exaltado que se aleja de Dios. (Bourget 2007: 9)⁷

Casi del mismo modo José Asunción Silva, en las palabras de José Fernández, protagonista de su única novela *De sobremesa*, nos declara explícitamente su actitud: “La piedad católica [...] subsiste en mí transformada en un misticismo ateo, como revive en ciertos degenerados, convertido en mórbidas duplicidades de conciencia, el mal sagrado de los átavos epilépticos” (Silva 2006: 429). Perdido irremediablemente cualquier contacto con la figura divina tradicional, la necesidad religiosa del poeta desemboca en la divinización de objetos y, sobre todo en *De sobremesa*, de la mujer amada. “Vejeces” (Silva 1997: 101-102) bien explica como los objetos, sustituyéndose a la figura divina, precisamente por su calidad de subsistir al paso del tiempo, se conviertan en entidades espirituales cuyo contacto permite recuperar el *edén* perdido: “Las cosas viejas, tristes, desteñidas, / sin voz y sin color, saben secretos / de las épocas muertas, de las vidas / que ya nadie conserva en la memoria” (vv. 1-4). Y concluye, describiendo los efectos que esta propiedad de los objetos genera: “El pasado perfuma los ensueños / con esencias fantásticas y añejas / y nos lleva a lugares halagüeños / en épocas distantes y mejores” (vv. 42-45). En las cosas se infunden esencias divinas y los sitios que las protegen se convierten en templos de un nuevo culto.

Los espacios interiores se caracterizan generalmente como construcciones humanas regidas por el orden y totalmente aisladas del exterior. Son muy escasos los ejemplos, a lo largo de la poesía de Silva, donde se establece algún tipo de comunicación entre un espacio interior y otras dimensiones y, en cualquier caso, éstas últimas nunca son atribuibles a un ámbito urbano. Un ejemplo muy esclarecedor lo proporcionan otra vez los versos de “Crisálidas” (73-74):

Unos días después, en el momento
 en que ella espiraba,
 y todos la veían, con los ojos
 nublados por las lágrimas,
 en el instante que murió, sentimos
 leve rumor de alas
 y vimos escapar, tender el vuelo
 por la antigua ventana
 que da sobre el jardín, una pequeña
 mariposa dorada... (vv. 9-18)

Aquí hay una clara puesta en contacto de la alcoba de la niña, ya en punto de muerte, y de un espacio que a una primera lectura se definiría exterior, el jardín. Sin embargo, desentrañando cada elemento simbólico y contextualizándolo dentro del

⁷ Traduzco de la edición italiana: *Décadence: saggi di psicologia contemporanea*, Arago, Torino, 2007.

poema, éste, lejos de constituir una excepción, es una declinación diferente, y por lo tanto funcional a una ampliación del ámbito simbólico, de lo que hasta ahora se ha sostenido. Empezamos por el sujeto de la escena, el signo de más fácil desciframiento, la mariposa. La conclusión del poema es muy explícita al respecto, en la directa comparación que se pone en acto, aunque con el escepticismo que suele caracterizar a Silva, de la mariposa con el alma de la difunta: "... si al dejar su cárcel triste / la mariposa alada, / la luz encuentra y el espacio inmenso / y las campestres auras, / al dejar la prisión que las encierra, / qué encontrarán las almas?" (vv. 23-28). Silva recupera aquí una larga simbología tradicional⁸, y la reelabora en una imagen compleja que homogeneiza los otros elementos del poema. Muy simplemente, se debe leer la imagen de la mariposa que regresa a la montaña como el definitivo retorno del alma a su atávica condición de unidad y pureza, ya liberada de la condena terrenal.

Sin embargo, lo que resulta aún más importante que el uso de una simbología ampliamente tradicional es la manera en que Silva pone en relación significantes diferentes para ampliar su significación, adaptándola a sus necesidades expresivas. La mariposa no transita directamente de la habitación al espacio idealizado de la montaña sino que debe necesariamente pasar por una condición intermedia. Su viaje no sería posible sin una dimensión catalizadora, externa y estrechamente conectada con el ámbito espiritual pero todavía físico, como es el jardín. Éste es al mismo tiempo espacio natural y humano, privado de cualquier función utilitarista. Es manifestación de una capacidad artística y de una naturaleza ordenada. Además el jardín connota, en psicoanálisis, el pasaje, el punto de transición, el puente en un proceso de renovación⁹.

Considerando los rasgos esenciales que se han atribuido al símbolo del jardín, es inmediato colocar éste en el mismo campo semántico en que actúan las demás ambientaciones interiores que aparecen en *El libro de versos*. Sin embargo, hay más: el jardín, necesariamente, se construye como complemento a la casa, no es independiente de aquella sino que es funcional a su completa definición. Si el espacio doméstico es el refugio del recuerdo, de la esencia de un pasado mítico que encuentra

⁸ Desde la época clásica la mariposa siempre fue semánticamente anudada al concepto de alma. La metamorfosis del verme hacia su forma final alada siempre fue alegoría para la liberación/resurrección del alma, encarcelada en la prisión del cuerpo. Así a menudo la mariposa se convierte en símbolo de la cercana muerte (cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, donde aparecen «funéreas mariposas»). En el cristianismo esta simbología pasa a representar la resurrección espiritual: el verme, en su proceso de transformación hacia la figura espiritual del ángel, aparece en San Agustino (*Tractatus in evangelium Ioanis*, I, 13, 407) y llega hasta Dante que en la *Comedia* ("Purgatorio", X, 125) opone a la imperfección humana la mariposa como imagen del alma inmortal. También en el *Faust* de Goethe, el alma del protagonista sube al cielo después de haber finalmente abandonado el estado imperfecto de crisálida.

⁹ Jung interpreta la imagen del jardín sirviéndose de la palabra sánscrita *mandala*, que significa también círculo, viéndolo como representación del universo y de una etapa de lo que define "proceso de individuación".

ahí protección del olvido y que el poeta necesita volver a evocar, el jardín constituye entonces el vehículo que permite rescatar la memoria y gozar de sus beneficios. En conclusión, comparte simbólicamente la misma función del canto poético, al ser ambos catalizadores de las potencialidades benéficas del recuerdo, manifestaciones estructuradas, se diría incluso arquitectónicamente organizadas¹⁰, de una misma voluntad de reconciliación.

El jardín es el ámbito ordenado frente a la naturaleza salvaje. En esto Silva se aleja profundamente del concepto de lo sublime de la cultura romántica: la posibilidad de contemplación y, por supuesto, de posible recuperación de un estado anterior de pureza ya no pasa por la admiración de la fuerza de las manifestaciones de la naturaleza sino que reside totalmente en la capacidad de estructurar racionalmente la confusión de la premonición, del sentimiento. El jardín, en esta concepción, no se opone a la imagen de la montaña sino que la completa simbólicamente: si el monte es la morada de la divinidad, del espíritu para usar una terminología más cercana a Silva, el jardín, en la recuperación de una larga tradición religiosa que va desde la mitología clásica hasta la historia bíblica y las creencias árabes, está estrechamente relacionado con el concepto de paraíso. También en el imaginario silviano, representa el Edén perdido, morada espiritual pero esencialmente humana, dimensión donde finalmente se hace posible establecer un contacto estable con la divinidad.

El esquema que se ha ido trazando hasta ahora resume con cierta precisión el uso de las ambientaciones como recursos simbólicos a lo largo de la obra silviana. Sin embargo hay un caso, el poema “Una noche”, generalmente conocido como “Nocturno III”, que por su extrema peculiaridad merece un análisis más detenido al respecto. Examinando la estructura métrica del célebre poema y contextualizándolo, junto con su autor, en el momento de su producción, aparecen particularidades muy relevantes que aportan connotaciones nuevas a la cuestión del empleo de imágenes ambientales y de su extrema relevancia en la poesía de Silva. Cabe anticipar que la ambientación del poema es uno de esos espacios exteriores naturales que pierden cualquier connotación realista.

Por lo que atañe a la estructura formal del poema, baste con decir que aquí Silva logra la máxima expresión de lo que Mark I. Smith definió *estructura tripartita* (Smith 1981), es decir la articulación del poema en tres fases distintas, recurso muy típico en Silva. Esencialmente, esto permite la inicial presentación de una fractura entre dos dimensiones temporales distintas y su siguiente resolución en la fusión de una con otra en la parte conclusiva del poema, cumpliendo esa tarea de anulación del porvenir temporal que es el principal objetivo de la lírica silviana.

Métricamente el poema parece organizado en versos libres pero sabemos la negación de las palabras del mismo poeta en una carta a Baldomero Sanín Cano: “¡Si

¹⁰ El poema como construcción arquitectónica y racional en Silva es heredad directa de Edgar Allan Poe. Las relaciones entre la poética del colombiano y *The poetic principle* de Poe, además del concepto de la poesía como artefacto en Silva, han sido objeto de estudio por Mark I. Smith (1981) y Arturo Torres-Rioseco (1950).

supieras de dónde he sacado la idea de usar este metro! Nada menos que de aquella fábula de Iriarte cuyo principio dice: *A una mona / muy taimada / dijo un día / cierta urraca*” (Sanín Cano 1985: 236). La celebrada novedad y la eficacia de la composición no residen entonces en el metro usado sino en la manera en que Silva lo reelabora. La excepcional musicalidad del “Nocturno III” deriva de la recombinación de unidades tetrasilábicas, invariables en la acentuación, en versos cuya diferencia de extensión hace que la modulación melódica del poema se configure de manera particular¹¹. Esta recombinación de fórmulas fijas recuerda la estructura formal de los nocturnos musicales, género que logró gran difusión en el panorama cultural romántico sobre todo gracias a la obra de Frédéric Chopin. La denominación *nocturno* se le daba, en una primera instancia, en el siglo XVIII, cuando fue creado por el inglés John Field, a una pieza de un único movimiento, generalmente para solo de piano y caracterizada por la sucesión en distinto orden de bases melódicas fijas, en una estructura muy similar a la del poema de Silva que se está analizando.

Sin embargo, y para regresar al asunto de las ambientaciones, aparte del componente formal y musical del poema es interesante ver cómo la recuperación, en cierta medida, de la estructura del nocturno musical se entrecruza en la evocación de una dimensión ambiental precisa. Los nocturnos nacieron, como género musical, no para expresar sentimientos relacionados con la noche, cosa que se dará sólo más adelante con su extensión a las artes visuales y a la literatura, sino como piezas destinadas a ser tocadas en las fiestas nocturnas de la aristocracia inglesa, cuyo público ideal eran las jóvenes damas. Culturalmente entonces, el nocturno tenía, en sus inicios, una fuerte connotación ambiental y social que concuerda plenamente con el imaginario silviano. El fasto de la aristocracia es a menudo, en sus versos, emblema de una etapa humana pasada, positiva, orgánicamente integrado en el conjunto de la simbología del autor. Para comprender aún más este concepto es necesario leer otro de los nocturnos de Silva, “A veces cuando en alta noche”, donde se entrecruzan en un potente concierto simbólico las imágenes del piano, de la mariposa, del castillo y de una naturaleza misteriosa, entre muchas otras:

A veces, cuando en alta noche tranquila,
sobre las teclas vuela tu mano blanca,
como una mariposa sobre una lila
y al teclado sonoro notas arranca,
cruzando del espacio la negra sombra
filtran por la ventana rayos de luna,
que trazan luces largas sobre la alfombra,
y en alas de las notas a otros lugares,
vuelan mis pensamientos, cruzan los mares,
y en gótico castillo donde en las piedras

¹¹ Un estudio muy atento de la métrica silviana, con particular atención al “Nocturno III” es el de Eduardo Camacho Guizado (1968).

musgosas por los siglos, crecen las yedras,
 puestos de codos ambos en tu ventana
 miramos en las sombras morir el día
 y subir de los valles la noche umbría
 y soy tu paje rubio, mi castellana,
 y cuando en los espacios la noche cierra,
 el fuego de tu estancia los muebles dora,
 y los dos nos miramos y sonreímos
 mientras que el viento afuera suspira y llora!

.....
 ¡Cómo tendéis las alas, ensueños vanos,
 cuando sobre las teclas vuelan sus manos!

(Silva 1997: 92)

A pesar de la aparente contradicción entre el espacio interior que debería evocar la recuperación de la estructura formal de los nocturnos musicales, quizás movimiento inconsciente en el imaginario del poeta, y la ambientación explícita del “Nocturno III”, considerando los nexos espaciales que se han establecidos con respecto a “Crisálidas” y el entrecruzamiento de símbolos que emerge del último poema citado, la connotación evocativa que se ha atribuido a la estructura melódica del poema no debería extrañar. Los espacios naturales idealizados y las ambientaciones interiores constituyen dos componentes igualmente fundamentales del mismo proceso de anulación temporal propuesto por Silva a lo largo de todo *El libro de versos* y que, como sabemos, culmina en la realización de “Una noche”. Todos los elementos adquieren una impresionante fuerza simbólica si se consideran en el conjunto de sus interacciones. La implícita evocación del nocturno musical se relaciona conceptualmente con las imágenes del jardín y de las ambientaciones interiores. Todas son construcciones humanas ordenadas, artefactos; su utilidad reside en la capacidad que estos elementos tienen para que el sujeto pueda finalmente alcanzar una dimensión espiritual independiente del caos de la realidad. Además, añadir elementos musicales al campo semántico relacionado con el jardín permite a Silva explicitar la relación ya mencionada entre éste y el canto poético, cerrando finalmente el círculo de las referencias simbólicas.

El imaginario de José Asunción Silva se construye a través de la puesta en relación orgánica de planos simbólicos diferentes en una construcción de fascinante hondura. El poeta se sirve de cualquier fuente accesible para elaborar un sistema cuanto más perfecto. Las referencias simbólicas tradicionales se funden con estímulos provenientes de otras direcciones, en una constante hibridación y complicación del signo mediante la mezcla de códigos diferentes: la palabra literaria, la música, pero también el lenguaje técnico y científico y los códigos visuales, como resulta claro en la recuperación del simbolismo prerrafaelita, por ejemplo, en la construcción de las figuras femeninas. Todos contribuyen en Silva a la creación de una continua tensión oximorónica. Ésta caracteriza el conjunto de toda su producción y se manifiesta plenamente también en el plan simbólico de las ambientaciones.

BIBLIOGRAFIA

- BEGUIN, Albert.
1937 *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Marseilles, Editions Cahiers du Sud.
- BOURGET, Paul.
2007 *Décadence: saggi di psicologia contemporânea*. Torino, Aragno.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo.
1968 *La poesía de José Asunción Silva*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- CHEVALIER, Jean.
2007 *Diccionario de los símbolos* (en col. con Alain Gheerbrant). Barcelona, Herder.
- GARCÍA MORALES, Alfonso.
1997 "El frontispicio de *Los Raros*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 560, 1997, págs. 49-62.
- GARCÍA-PRADA, Carlos.
1940 "El paisaje en la poesía de José Eustasio Rivera y José Asunción Silva", *Hispania: a journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*, vol. 23, núm. 1, febrero de 1940, págs. 37-48.
- GIORGI, Gabriel.
1999 "Nombrar la enfermedad: médicos y artistas al alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa* de José Asunción Silva", *Ciberletras*, vol. 1, agosto de 1999, págs. Web.
- JARAMILLO, María Dolores.
1993 "*Gotas amargas* de José Asunción Silva", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 48, núm. 1, enero de 1993, págs. 153-164.
- JIMÉNEZ, José Olivio.
1997 "Elegía y sátira en la poesía de José Asunción Silva", *Círculo: Revista de Cultura*, vol. XXVI, págs. 117-126.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón.
1985 "José Asunción Silva", en CHARRY LARA, Fernando, *José Asunción Silva. Vida y creación* (coor.), Bogotá, Procultura, pág. 63.
- MATAIX, Remedios.
2006 "Introducción", en SILVA, José Asunción, *Poesía. De sobremesa*, Madrid, Cátedra, págs. 9-164.
- MORETTI, Giampiero.
1992 *La segnatura romantica. Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*. Cernusco, Hestia.
- OVIDO PÉREZ DE TUDELA, María del Rocío.
1997 "Introducción", en SILVA, José Asunción, *Poesías*, Madrid, Castalia, págs. 9-64.

- PAZ, Octavio.
1990 *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona, Seix Barral.
- POE LANG, Karen.
2008 “Avatares de la relación médico-paciente en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, *Ciberletras*, vol. 19, julio de 2008, págs. Web.
- PUPO-WALKER, Enrique.
1971 “Las categorías del paisaje en la poesía de José Asunción Silva”, *Hispanófila*, vol. 43, págs. 63-74.
- SANÍN CANO, Baldomero.
1985 “Notas a la obra de Silva”, en CHARRY LARA, Fernando, *José Asunción Silva. Vida y creación* (coord.), Bogotá, Procultura, págs. 233-245.
- SILVA, José Asunción.
1990 *Obra completa* (ed. Héctor Orjuela). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
1997 *Poesías* (ed. Rocío Oviedo Pérez de Tudela). Madrid, Castalia.
2006 *Poesía. De sobremesa* (ed. e intr. Remedios Mataix). Madrid, Cátedra.
- SMITH, Mark I.
1981 *José Asunción Silva, contexto y estructura de su obra*. Bogotá, Ediciones Tercer Mundo.
- TORRES DUQUE, Oscar.
2004 “La enfermedad como una de las bellas artes. Psicopatología, arte y decadentismo en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en BALDERSTON, Daniel, GOLLNIK, Brian, GUTIÉRREZ, Laura, TORRES DUQUE, Oscar y WILLINGHAM, Eileen (comp.), *Literatura y otras artes en América Latina. Actas del XXXIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Iowa City, IA, University of Iowa, págs. 29-36.
- TORRES-RIOSECO, Arturo.
1950 “Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva”, *Hispanic Review*, vol. 18, núm. 4, octubre de 1950, págs. 319-327.
- UNAMUNO, Miguel de.
1985 “José Asunción Silva”, en CHARRY LARA, Fernando, *José Asunción Silva. Vida y creación* (coord.), Bogotá, Procultura, págs. 78-82.