

para nosotros perfectamente aclarado gracias al testimonio de Eustache de La Fosse, pero desconocido sin duda de la distinguida investigadora argentina.

¿Puede ser coincidencia fortuita la aparición de *choque choque* en un texto como el de Eustache de La Fosse, referente — como sabemos — a una expedición de mercaderes andaluces a la Costa de la Mina y, pocos años más tarde, en dos manifestaciones literarias del 'habla de negro' castellana? Creo que la contestación a esta interrogación debe ser negativa teniendo en cuenta, ante todo, la relación de estos últimos textos con Sevilla (centro de las operaciones marítimo-comerciales con Guinea) y, por lo tanto, con los ambientes más próximos a un conocimiento directo con las realidades lingüísticas de la Costa del Africa negra<sup>36</sup>, según hemos visto más arriba, y, en segundo lugar, el no empleo de esta forma en la *fala de negro* usada en la literatura portuguesa.

Debe tratarse, pues, de un ejemplo, aislado por ahora pero por ello más valioso aún, de lo que he llamado vía directa de introducción de elementos lingüísticos africanos en el 'habla de negro' usada en las obras literarias castellanas. Creo que las investigaciones que se realicen tomando en cuenta debidamente los condicionamientos sociohistóricos que aquí he mencionado de modo sucinto podrán añadir nuevos hechos paralelos al caso de *choque choque* y demostrar, así, la fecundidad de la hipótesis aquí defendida.

GERMÁN DE GRANDA.

Instituto Caro y Cuervo.

## CUATRO NOTAS ACERCA DE ALGUNOS POEMAS ATRIBUIDOS A JOSE ASUNCION SILVA

### I.

Poco a poco se va adelantando la tarea de sacar a luz los poemas de José Asunción Silva que permanecen olvidados en periódicos y revistas<sup>1</sup>. Sin embargo, el investigador tiene que proceder con caute-

<sup>36</sup> RODRIGO DE REINOSA vivió en Sevilla, según GILLET, y la *Farsa o Tragedia de la castidad de Lucrecia* fue impresa en la misma ciudad.

<sup>1</sup> Ver nuestros trabajos en *Modern Language Notes*, t. LXXXI, 1966, págs. 233-237, y *Thesaurus*, t. XXIII, 1968, págs. 48-63. Varios de los últimos poemas publicados por nosotros aparecieron casi al mismo tiempo en el libro de BETTY TYREE OSIEK, *José Asunción Silva: Estudio estilístico de su poesía* (México, 1968),

la, pues se conocen casos en que contemporáneos de Silva tuvieron el capricho de atribuirle poemas espurios. Tal sucede con unos versos asignados al poeta en *El Nuevo Tiempo Literario* en 1903; en realidad, se trata de una superchería de Carlos Arturo Torres, lograda mediante la combinación de un trozo de un poema de Jorge Isaacs con otro del autor del *Nocturno*<sup>2</sup>. Otros casos parecidos fueron denunciados hace años por Daniel Arias Argáez, un íntimo amigo de Silva que conocía su obra poética de primera mano y que se preocupaba por la corrección de las versiones adjudicadas al escritor. En una conferencia pronunciada con ocasión del cincuentenario de la muerte del poeta, en 1946, Arias Argáez señaló que el poema titulado *A ti* no es de Silva, sino de Diógenes A. Arrieta<sup>3</sup>. Luego Arias Argáez reproduce un soneto que empieza “¿Que por qué no publico versos ...?”, y afirma rotundamente:

Es necesario precaverse contra esas mixtificaciones, [...] y hoy puedo declarar a ciencia cierta que el pseudo-soneto que acabo de leer, y al que no se le puede negar cierto mérito de asimilación, no es más que una travesura del poeta Delio Seraville [seudónimo de Ricardo Sarmiento], quien así me lo dijo en más de una ocasión<sup>4</sup>.

Apéndice I. Además, la señora Osiek incluye otros versos recogidos de estudios sobre Silva y de ediciones no muy divulgadas de su poesía.

<sup>2</sup> Véase nuestro estudio en *Thesaurus*, t. XXII, 1967, págs. 359-368; el poema se llama *En la tortura*.

<sup>3</sup> *Recuerdos de José Asunción Silva*, en *Bolívar*, núm. 5, 1951, pág. 943. Es la composición que empieza “De luto está vestida ...”. Figura en las *Obras completas* de SILVA, Bogotá, 1965, pág. 86, igual que en otras ediciones anteriores. La versión de *A ti*, mal achacada a Silva, ofrece importantes variantes con respecto al original de ARRIETA, publicado bajo el título de *¡Lejos! ¡Lejos!* en sus *Poesías*, Bogotá, 1880, pág. 79.

<sup>4</sup> *Recuerdos*, pág. 962. El soneto entero es el siguiente:

¿Que por qué no publico versos  
en revistas de actualidad,  
si en lugar de correr dispersos  
halagaran mi vanidad?

Los pareceres son diversos;  
así, pues, con fina bondad,  
perdono a esos labios adversos  
su exquisita malignidad.

Temo mucho que coleccionen  
mis poemas; que me coronen  
en una velada teatral,

y que me dedique un gran diario  
el suplemento literario  
de su edición dominical.

En su reciente libro sobre Silva, la señora Betty Tyree Osiek pone en tela de juicio la declaración de Arias Argáez: "Puesto que no hemos podido comprobar esa aseveración, concluimos tentativamente que sea [¿Que por qué no publico versos?] un poema de Silva de *Gotas amargas*"<sup>5</sup>. En justicia, esta duda carece de todo fundamento, ya que Arias Argáez fue uno de los que más hicieron por dar a conocer la obra inédita de Silva<sup>6</sup>, y fue el primero en dar cuenta de los embaucamientos que se han hecho con su producción poética<sup>7</sup>. La misma señora Osiek acoge en el Apéndice I de su libro una media docena de poesías de Silva publicadas por primera vez por Arias Argáez, y cuya atribución depende totalmente de la buena fe de éste.

Se comprueba fácilmente lo veraz de las declaraciones de Arias Argáez respecto del soneto en cuestión. En 1952 la Imprenta Municipal de Bogotá editó un libro de poesías por Delio Seraville, titulado *Al través de los años*. Este libro, impreso como homenaje póstumo a Sarmiento, tiene como prólogo el soneto que empieza "¿Que por qué no publico versos ...?". La composición aparece en reproducción facsimilar del manuscrito, y es idéntica a la versión publicada en *El Cojo Ilustrado* en 1910. Figura en el índice con el título de *El smart set de la popularidad*<sup>8</sup>. Así es que no hay la menor duda acerca de la paternidad de este soneto; no es de Silva, sino pertenece al grupo de poemas que se le han atribuido con ánimo capcioso<sup>9</sup>.

---

Esta versión procede del libro de Sarmiento mencionado más adelante en el texto, y coincide esencialmente con la publicada originariamente en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, t. XIX, 1910, pág. 645. El texto publicado por Arias Argáez presenta algunas variantes, posiblemente por ser una revisión hecha por Sarmiento.

<sup>5</sup> Libro citado anteriormente en la nota 1, pág. 136; véanse también las páginas 99-100 y 121.

<sup>6</sup> En la *Revista Ilustrada*, t. I, 1898, publicó ocho composiciones desconocidas del poeta, y en la revista *Bolívar*, núm. 5, 1951, editó otros cinco poemas olvidados.

<sup>7</sup> "He visto publicadas una infinidad de poesías que se atribuyen a [...] Silva y que seguramente no pertenecen al [...] gran portalira. Esas mixtificaciones se explican por el deseo de llamar la atención de ciertos editores inescrupulosos [...]" (*Recuerdos* — citado en la nota 3 —, pág. 943).

<sup>8</sup> Agradecemos estos datos precisos a la gentileza de nuestro amigo Raúl Jiménez Arango; no hemos podido consultar el libro personalmente. SIMÓN LATINO (seudónimo de CARLOS H. PAREJA) alude al libro de Sarmiento y a la poesía en cuestión en una nota a *Los mejores versos de Julio Flórez*, Buenos Aires, 1956, pág. 40.

<sup>9</sup> Apurando un poco más el asunto de las relaciones de Delio Seraville con *El Cojo Ilustrado*, no deja de llamar la atención que Sarmiento colaboró muy asiduamente en esta revista durante los años de 1908 y 1909 (ver las referencias en STURGIS E. LEAVITT, *Revistas hispanoamericanas* [Santiago de Chile, 1960]), pero se corta definitivamente esa conexión a partir de 1910 — precisamente el

## II.

Teniendo presentes todas las precauciones que acabamos de consignar, reproducimos a continuación otro soneto que se ha atribuido a Silva. Lo dio a conocer Armando Solano en su revista *Patria*, año I, vol. II, núm. 35, 28 de mayo de 1925, pág. 12. Dice así:

## VIEJO ROSAL

Soy un viejo rosal hecho rüinas  
cuyos gajos sedientos ... ya sin rosas,  
de las grandes macetas olorosas  
padece las nostalgias asesinas.

Solamente las pardas golondrinas  
páranse en su silencio, silenciosas;  
pues ya nunca las bellas mariposas  
pondrán allí sus alas peregrinas.

Mas, cuando un rayo azul de primavera  
su desolado cuerpo al cabo toca,  
rayo divino que el rosal espera,

surge una flor que al colibrí provoca  
y esa flor que es retoño, es mi alma entera  
que en un verso se escapa de mi boca.

Desgraciadamente, Solano nada dice sobre la procedencia del poema, y no disponemos de ningún dato exterior a la composición misma para juzgar de su autenticidad. Todo juicio acerca de su atribución descansa, entonces, sobre indicios internos.

En cuanto a la forma, *Viejo rosal* cabe perfectamente dentro de las costumbres métricas de Silva. En sus otros cinco sonetos conocidos (*Taller moderno*, *Paisaje tropical*, *A un pesimista*, *Sonetos negros* [núm. I], *Resurrexit*<sup>10</sup>), hay predominancia del endecasílabo yámbico con acento interior en las sílabas sexta y décima; todas estas poesías tienen doce o trece versos de este llamado tipo A<sup>11</sup>, menos *A un pe-*

año en que aparece el soneto *¿Que por qué ...?*, atribuido a Silva. Compaginando estos datos con la declaración de Arias Argáez, cabe conjeturar que Sarmiento se disgustó con los redactores de *El Cojo* hacia 1910, y decidió hacerles una mala jugada. O posiblemente él les jugó esa travesura primero, y a ellos no les hizo gracia el chiste.

<sup>10</sup> *Resurrexit*, junto con otros poemas citados más adelante, no se encuentra en las ediciones de las poesías de Silva; se hallarán en mis estudios citados en la nota 1. Los demás poemas aparecen en las ediciones corrientes.

<sup>11</sup> La denominación es de PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *El endecasílabo castellano*, en *Revista de Filología Española*, t. VI, 1919, págs. 132-133 (citado por OSIEK, pág. 117, n. 30).

*simista*, que tiene diez. Los restantes versos de los sonetos auténticos son de un yámbico con acento en las sílabas cuarta, octava y décima (tipo B<sup>2</sup>). Ahora, *Viejo rosal* tiene doce versos yámbicos del tipo A, y dos del tipo B<sup>2</sup>; así es que coinciden totalmente con la práctica de Silva. En cuanto a la rima, los cuartetos en los sonetos de Silva siempre siguen el esquema ABBA, ABBA, mientras que los tercetos varían: CDE, DCE; CDE, CDE; CDC, EDE; CDC, DCD (esta última combinación ocurre dos veces). La rima de *Viejo rosal* concuerda completamente con los usos de Silva, con la circunstancia adicional de que los tercetos tienen la rima preferida de CDC, DCD.

La ortología es otro criterio útil para determinar la paternidad de una obra poética extensa, como un drama<sup>12</sup>, pero en una obra corta, como la presente, no suele haber suficiente material para sacar conclusiones terminantes. En *Viejo rosal* el único dato aprovechable es la palabra *rúinas*, con diéresis. Este uso es conforme con las preferencias de Silva: en *Al pie de la estatua* (verso 220) y *La calavera* (v. 33), *ruina* es trisílaba (en cambio, en *Triste*, v. 16, figura como bisílaba). Las terminaciones de los versos en *Viejo rosal* no coinciden con las de los sonetos auténticos, pero esto nada dice en contra de su legitimidad, pues Silva no usó las mismas terminaciones sino en tres sonetos<sup>13</sup>. Lo mismo sucede con el vocabulario: las palabras *rosal*, *gajo*, *maceta*, *nostalgia*, *asesino*, *retoño*, *pararse*, *oloroso* y *desolado* no figuran en los demás poemas de Silva, pero en su obra poética abundan los vocablos de aparición única<sup>14</sup>. Una objeción más seria es que no aparece en la obra conocida de Silva una paronomasia del tipo de "silencio, silenciosas" (v. 6).

En resumen, la forma de *Viejo rosal* tiene poco que disuene con las prácticas estilísticas de Silva. Sin embargo, antes de precipitarnos a concluir que esto constituye una prueba definitiva de su autenticidad, hay que tener en cuenta que cualquier embaucador de mediana competencia ha podido hacer el mismo análisis que hemos presentado aquí, y haber escrito de acuerdo con estas costumbres del poeta. Por lo tanto, hay que concluir que la forma de *Viejo rosal* tiende a apoyar la atribución a Silva, pero de ninguna manera suple la falta de información documental — al fin, la única absolutamente segura en cuestiones de paternidad literaria.

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, las fichas 2766, 3242, 3351 y 3932 en la excelente *Bibliografía temática de estudios sobre el teatro español antiguo* (Toronto, 1966) de WARREN T. MCCREADY.

<sup>13</sup> Ocurre *-ado* en *Taller moderno* y *Resurrexit*; *-aje* en *Paisaje tropical* y *A un pesimista*.

<sup>14</sup> Véase el Apéndice II del libro de la señora OSIEK (*Frecuencia de uso*). Este Apéndice debe utilizarse con reservas, ya que se basa en la no siempre fidedigna edición de Aguilar (Madrid, 1963), e incluye poesías no auténticas, o de autenticidad dudosa, como *¿Que por qué no publico versos?* y *Rien du tout*.

Aun cuando es imposible determinar asuntos de autenticidad a base de impresiones estilísticas y de contenido, a falta de pruebas documentales hay que recurrir a la intuición poética. Por consiguiente, ofrecemos a continuación unas reflexiones de tipo puramente subjetivo sobre la paternidad de *Viejo rosal*, a sabiendas de que un solo dato documental las puede invalidar (o confirmar).

Por de pronto, el contenido de este soneto, con su pronunciado tema egocéntrico, no parece de Silva. En ninguna de sus poesías auténticas gira el asunto alrededor del yo del poeta. Es verdad que Silva se halla presente en muchos de sus poemas, pero siempre es una presencia discreta, recogida, modesta — no la del creador preocupado exclusivamente con su propia personalidad. Silva asiste en sus versos ante todo como un amante (*Juntos los dos, A veces cuando en alta noche, Poeta, di paso, Una noche, Mariposas, Estrellas fijas, A ti* ["Tú no lo sabes..."], varias de las *Notas perdidas*, etc.), y siempre centra el interés en la figura de la amada, no en sí mismo. A veces el poeta aparece en su obra como testigo del dolor humano (*Crisálidas, En la muerte de mi amigo Luis A. Vergara R.*), o como observador de la tontería (*Necedad yanqui*). Significativamente, cuando el yo del poeta aparece en el primer verso de un poema ("¡Si os encerrara yo...!", "Soñaba [yo] en ese entonces..."), el asunto de éste va a ser la poesía misma, y no una introspección personal (*La voz de las cosas, Un poema*). En ningún momento comienza Silva una composición con aquel vocablo tan egolátrico ("Soy...") que marca el arranque de *Viejo rosal*. Si en algún momento raro Silva llega a recalcar el egocentrismo mediante la unión del pronombre *yo* con el verbo en primera persona ("Yo suelo por las tardes..."), será sólo en la traducción de una obra ajena (*Imitación de Maurice de Guérin*)<sup>15</sup>.

Por otra parte, el título de *Viejo rosal* recuerda los de toda una serie de poemas de autores modernistas o posmodernistas, todos ellos bastante posteriores a Silva: Amado Nervo, *Vieja llave*; Enrique González-Martínez, *Mi tristeza es como un rosal florido*; Leopoldo Lugones, *El viejo sauce*; José Santos Chocano, *Arboles viejos*; Porfirio Barba Jacob, *Arbol viejo*. Fuera del evidente parecido de títulos, en la mayoría de estos poemas el escritor identifica, tácita o explícitamente, su propio destino con el de la planta u objeto envejecido, como sucede en *Viejo rosal*. Además, el motivo del alma que se vuelve una flor o una planta es tan trillado que constituye un tópico del folclor<sup>16</sup>. Es fácil rastrear precedentes de estas transformaciones en

<sup>15</sup> Naturalmente, estas observaciones se refieren tan sólo a la obra poética de Silva; su modalidad prosística se perfila muy distinta, como se evidencia en *De sobremesa*.

<sup>16</sup> Ver STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 tomos (Bloomington, Indiana, 1955-1958), motivos E745.3 a E745.5 (el alma se transforma en paja, flor, loto o fruta).

obras tan conocidas como las *Metamorfosis* de Ovidio (por ejemplo, los mitos de Dafne y Apolo, en el Libro I; de Narciso, en el III; y de Clitia, en el IV). Ni falta hace decir que tales lugares comunes no suelen constituir el asunto de los poemas de Silva. Total, la circunstancia de que el título y el tema de *Viejo rosal* sean tópicos del Modernismo posterior a Silva, y el hecho de que un elemento esencial del poema sea un manoseado motivo literario y folclórico, quitan probabilidad, a nuestro ver, al aserto de que este soneto pertenece a Silva.

En última instancia, toda atribución poética descansa sobre la cabal información y la buena fe del que hace la atribución. Un Arias Argáez, pongamos por caso, habla con la autoridad de quien fue amigo íntimo de Silva, y generalmente tiene cuidado de citar sus fuentes de información<sup>17</sup>. En el caso de las supercherías, por el contrario, el poema atribuido suele aparecer sin mención de fuentes bibliográficas; esto sucede con las suplantaciones de Carlos Arturo Torres y de Ricardo Sarmiento ya tratadas arriba. Posiblemente sea significativo que Armando Solano haya publicado *Viejo rosal* sin decir nada de su procedencia. Uno se queda con la duda de si Arias Argáez aludía a Solano, entre otros, al referirse a los editores que deseaban "llamar la atención", atribuyendo falsificaciones a Silva<sup>18</sup>.

En esta nota hemos resumido toda la información de que disponemos respecto al soneto *Viejo rosal* y su atribución a José Asunción Silva. Sin más datos, no nos parece prudente incorporarlo definitivamente a la obra del modernista bogotano, pero había que darlo a la luz pública, para ver si otro estudioso mejor informado puede aclarar su misterio.

### III.

En 1909 apareció en *El Cojo Ilustrado* un soneto eneasílabo que se afirmaba ser de las *Gotas amargas* de Silva, y estar inédito. Dice así:

#### RIEN DU TOUT

Cuando se murió Margarita  
en brazos de Armando Duval,  
la contemplaste, pobrecita,  
con una amargura mortal.

<sup>17</sup> Véase su estudio *Recuerdos* (citado en la nota 3), págs. 941, 946, 949, 950.

<sup>18</sup> SOLANO no menciona *Viejo rosal*, ni el problema de las obras perdidas de Silva, en su artículo *José Asunción Silva*, publicado en *Universidad*, núm. 106, 8 de noviembre de 1928, págs. 529-531. Sin embargo, debe notarse que Solano rescató del olvido varias poesías de José Eustasio Rivera; véanse las referencias en el índice del libro de EDUARDO NEALE-SILVA, *Horizonte humano* (Madison, 1960).

¿Qué sentiste? ¿Su horrible cuita  
o la lucha del Bien y el Mal?  
No era nada: una fiestecita  
en el Teatro Municipal.

Y lloraste, y te conmoviste  
y estabas tan pálida y triste  
como pocas se ven aquí;

y yo exclamé: ¡qué cosas raras!...  
mejor fuera que tú lloraras  
no por Margarita ... por ti<sup>19</sup>.

Al tratar de la autenticidad del soneto *¿Que por qué...?*, también aparecido en *El Cojo*, se vio que las atribuciones a Silva hechas por esta revista no gozan de ninguna autoridad. Hay que advertir además que las versiones de poesías auténticas de Silva publicadas por *El Cojo* no suelen ser dignas de fe<sup>20</sup>. En vista de esto, hay que acoger con mucha reserva cualquier atribución nueva proveniente de esta revista.

De Silva se conserva solamente un soneto eneasílabo de autenticidad incuestionable, el que lleva por título un simple punto de interrogación: ...?... A primera vista, un solo poema no parece suministrar suficiente material para sacar conclusiones válidas sobre una atribución. Sin embargo, se recordará que al comparar la métrica de *Viejo rosal* con la de los cinco sonetos endecasílabos de Silva, observamos que éstos se caracterizan por su gran homogeneidad; en realidad, cualquiera de ellos sirve de piedra de toque para juzgar de la autenticidad métrica de *Viejo rosal*. Teniendo esto presente, pero sin olvidar el peligro de generalizar a base de un ejemplo único, quizá no esté de más hacer una comparación métrica entre *Rien du tout* y el soneto eneasílabo de Silva. Además, como *¿Que por qué no publico versos?* es asimis-

<sup>19</sup> *El Cojo Ilustrado*, t. XVIII, 1909, pág. 534. Reproducido por la señora OSIEK en su libro, pág. 133.

<sup>20</sup> Bastará un solo ejemplo a modo de ilustración: En 1902 (tomo XI, pág. 90), *El Cojo* publicó el *Nocturno II* (también conocido como *Ronda* o *Poeta, di paso*) bajo el nuevo título de *Besos*. La versión está basada sobre la que Roberto Suárez había publicado en el *Repertorio Colombiano*, t. XVII, 1898, pág. 358, la cual incorporaba varios cambios gazmoños de Suárez. Para colmo, *El Cojo* introdujo nuevas modificaciones en el texto ya adulterado. Además del título nuevo, se notan los siguientes cambios respecto a las versiones auténticas (hay dos): "cámara sombría" por "la alcoba sombría" (v. 8), "severo retrete" por "señorial alcoba" (v. 15), "Rendida tú a mí súplica" por "Desnuda tú en mis brazos" (v. 17), "frescuras de niña" por "frescuras de virgen" (v. 20).



mo un soneto eneasílabo, será interesante incluirlo también en el análisis, como un punto adicional de comparación.

A la pluma de Miguel Antonio Caro se debe un excelente estudio, intitulado *El verso enneasílabo [sic]*<sup>21</sup>. El señor Caro establece cinco tipos de eneasílabos: I. *Libre* — no tiene ley de acentuación conocida; II. *Iriartino* — hay acento interior en la tercera sílaba; III. *Esproncedaico* — están acentuadas las sílabas segunda y quinta; IV. *Canción* — siempre se acentúa la cuarta sílaba; V. *Laverdaico* — llevan acento las sílabas segunda y sexta. Según esta clasificación, se distribuyen así los tipos de eneasílabo en los tres sonetos que consideramos:

	...?...	<i>Rien du tout</i>	¿ <i>Que por qué</i> ...?
I.	2	3	2
II.	2	6	7
III.	6	3	2
IV.	4	1	3
V.		1	

Evidentemente, hay poca relación entre la métrica del poema de Silva y la de los sonetos atribuidos; en cambio, estos últimos guardan mucha afinidad entre sí. Lo mismo ocurre con la rima: el esquema de ...?... es ABBA, ABBA, CCD, EED, mientras que el de *Rien du tout* y *¿Que por qué...?* es ABAB, ABAB, CCD, EED<sup>22</sup>. Hay que concluir, por consiguiente, que la métrica y la rima de *Rien du tout* no apoyan la atribución de este poema a Silva. Al mismo tiempo, hay que reiterar las reservas ya expresadas sobre la validez de generalizar sobre la base de una sola muestra auténtica.

Hay otros factores, sin embargo, que favorecen la asignación de *Rien du tout* a Silva. El título mismo recuerda los nombres franceses de dos *gotas amargas*: *Avant-propos* y *Egalité*. La alusión a los protagonistas de *La dama de las camelias* es un rasgo que se encuentra en una poesía auténtica de Silva: en *Lentes ajenos* se cuenta de cierto Juan de Dios que:

la *Dame aux camelias* de Dumas hijo  
una noche leyó,  
y creyéndola cierta como un texto  
de Dujardin-Beaumetz,  
fue el Armando Duval de una asquerosa  
Margarita Gautier.

<sup>21</sup> Publicado originalmente en el *Repertorio Colombiano*, t. II (1882); reproducido en *Obras completas*, t. V, Bogotá, 1928, págs. 297-306.

<sup>22</sup> Inexplicablemente, la señora OSIEK afirma que los tres sonetos siguen el mismo esquema de rima (pág. 100 de su libro).

Se sabe que Silva tenía la costumbre de aludir más de una vez en sus poesías a los mismos personajes literarios. Barba Azul, Caperucita y el Ratoncito Pérez aparecen en *Infancia y Crepúsculo*, y Werther figura en *El mal del siglo* y en *Zoospermos*<sup>23</sup>. Otra coincidencia de vocabulario y concepto se halla en la expresión “el Bien y el Mal”, que también ocurre en *Día de difuntos* (v. 124), *Psicoterapéutica* (v. 4) y *Egalité* (v. 20). Se recordará que estos dos últimos poemas pertenecen a las *Gotas amargas*.

Además, es posible puntualizar otros datos en *Rien du tout* que apoyan la atribución a Silva. En el poema se alude a una presentación de *La dama de las camelias* en el Teatro Municipal. Pues bien, en el Teatro Municipal de Bogotá (inaugurado en febrero de 1890) se representó *La dama de las camelias* el 26 de junio de 1894<sup>24</sup>. De esta dramatización opinó un cronista en *El Correo Nacional*: “*La dama de las camelias* [...] de Dumas, es aquí manjar presentable sólo a los hombres y a las veteranas [...]”<sup>25</sup>. Por de pronto, este tono de alarma por la conservación de las sanas costumbres tiene su contrapartida perfecta en el tono cínico de *Rien du tout*. El cronista, un buen representante de la mentalidad pacata y burguesa, tan detestada por Silva, censura la misma obra que haría las delicias de los mundanos como este último. La palabra *fiestecita* comunica el gozo que un *enfant terrible*, como lo era Silva, sentiría al observar con qué éxito Dumas lograba *épater le bourgeois* en Bogotá. Desde luego, parece enteramente justificado suponer que un hombre tan culto como Silva asistiría a la función<sup>26</sup>. Que el autor se impresionó con *La dama* se ve en su mención de los protagonistas en *Lentes ajenos*.

En resumen, los indicios se contradicen respecto a la atribución de *Rien du tout* a Silva. La fama de la revista, la métrica y la rima se pronuncian en contra, mientras que el título, el vocabulario, el contenido y el tono de cinismo cuadran perfectamente con las *Gotas amar-*

<sup>23</sup> Acontece lo mismo con algunos poetas aludidos por SILVA: éste nombra a Dante en *Taller moderno* y en un poema dado a conocer por ARIAS ARGÁEZ en *Bolívar*, núm. 5, pág. 950, y Leopardi aparece en *El mal del siglo* y en *Cápsulas*.

<sup>24</sup> Véase JOSÉ VICENTE ORTEGA RICAURTE, *Historia crítica del teatro en Bogotá*, Bogotá, 1927, pág. 157. Dice por errata *julio* en lugar de *junio*.

<sup>25</sup> *Ibid.*, págs. 157-158. Es interesante observar que en 1879 una compañía solicitó permiso a la junta de censura para llevar a la escena (en otro teatro) *La dama* de Dumas. La junta dio la licencia, “pero con la estricta condición de que al final del último acto se celebrase el matrimonio de Armando con Margarita” (*ibid.*, pág. 128).

<sup>26</sup> El poeta estaba todavía en Bogotá cuando se representó *La dama de las camelias*; según una carta fechada el 21 de agosto de 1894, Silva partió de Bogotá para encargarse de su puesto diplomático en Caracas hacia el 11 de agosto (*Obras completas*, pág. 368).

gas. Lo prudente será poner este soneto en cuarentena mientras no se alleguen pruebas documentales. *Rien du tout* debe situarse con *Viejo rosal* en el limbo de las obras atribuidas, pero sin buena autoridad.

## IV.

Nuestra última nota trata de la fuente de una poesía de Silva cuya autenticidad no está en duda: *La respuesta de la Tierra*. Se recordará que en esta *gota amarga* un poeta lírico habla a la Tierra una tarde, haciéndole preguntas sobre los eternos problemas de la vida y de la muerte:

¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?

¿Conocen los secretos del más allá los muertos?

¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?

¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos?

¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?

El bardo implora una respuesta a estas preguntas: "Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta". Sin embargo, estas interrogaciones quedan sin contestación en un final a la vez desolador e irónico:

La Tierra, como siempre, displicente y callada,  
al gran poeta lírico no le contestó nada.

Para este poema Silva se inspiró en otro, de título idéntico, del poeta francés François Coppée<sup>27</sup>. En *La réponse de la terre* se desarrolla una acción parecida, en parte, a la de la *gota amarga* del modernista colombiano. Un emperador chino realiza un rito anual, que consiste en arar la tierra. Al tiempo que abre el surco, el engraido monarca va reflexionando sobre sus innumerables perfecciones intelectuales y sobre su poder absoluto en sus dominios. Este engraimiento corresponde al del protagonista de Silva, a quien se describe irónicamente como "grandioso y sibilino" y como "gran poeta lírico". De los sesenta versos de *La réponse*, se halla el meollo del poema de Silva en los renglones 9 a 16 y 53 a 57:

<sup>27</sup> SILVA menciona a Coppée en *De sobremesa* y en su ensayo *Crítica ligera* (ver *Thesaurus*, t. XXIV, 1969, pág. 34).

"O Terre!

*La vie est une énigme, et la mort un mystère.  
Mais toi [...]  
Tu dois savoir le mot de notre destinée.  
Sur ce problème, auquel en vain j'ai réfléchi,  
Réponds-moi donc. [...]  
O Terre maternelle, où chaque créature  
Cherche sa vie et trouve enfin sa sépulture,  
Et qui de tout au monde es la cause et l'effet,  
Dis, que restera-t-il de tout ce que j'ai fait?  
Réponds-moi [...]"*<sup>28</sup>.

Este preguntar sobre el sentido de la vida y de la muerte es el punto de partida de *La respuesta* de Silva. El final burlesco de *La respuesta* deriva asimismo de Coppée: en *La réponse* el emperador pide un milagro para conocer los secretos del destino, y la contestación de la Tierra consiste en hacer salir del surco una calavera.

En resumen, de *La réponse de la terre* Silva ha tomado el título, el protagonista ególatra, el asunto relativo a los misterios de la vida y del más allá, y el final de burla fina, en que la Madre Tierra se niega a revelar sus arcanos a su interrogador. Silva ha utilizado su fuente con originalidad; conserva el tema principal, pero sustituye la anécdota acompañante por otra. Si Coppée satiriza la egolatría de un emperador lejano en el espacio y en el tiempo, Silva endereza su crítica a un poeta contemporáneo y coterráneo. Bajo la inspiración de Coppée, Silva elabora una sátira tan sutil que algunos críticos han creído que él mismo es el poeta panteísta que divaga sobre el sentido de la vida y de la muerte<sup>29</sup>.

DONALD McGRADY.

University of Virginia.

<sup>28</sup> *Oeuvres* (París, 1907), t. III, págs. 152-155.

<sup>29</sup> Ver CARLOS E. RESTREPO, *Reminiscencias sobre José Asunción Silva*, en el *Repertorio Americano*, t. I, 1919, págs. 24-25. Restrepo cuenta que en marzo de 1894 Silva le dijo que escribió *La respuesta de la tierra* para satirizar a cierto poeta a quien "le ha dado la chifladura panteísta, y vive hablando con todos los elementos y con todos los astros". Esto corrige la idea de HORACIO BOTERO ISAZA (*José Asunción Silva* [Medellín, 1919]) de que el protagonista del poema era el autor mismo. Restrepo no revela quién es el poeta satirizado, porque aún vivía en 1919, cuando él escribía.