

## NOTAS MARGINALES A LAS POESIAS LIRICAS DE JOSE ASUNCION SILVA

La poesía de José Asunción Silva escapa, como toda otra poesía, a una clasificación. Uno se sentiría inducido a aproximarse a ella mediante una serie de negaciones, mostrando cómo las solicitaciones románticas se resuelven en actitudes espirituales más modernas o cómo las tentaciones de un modernismo excesivamente inminente se transforman en vibraciones de una inusitada intimidad. En las breves poesías líricas no hay siquiera abundancia de referencias ambientales o temporales; no hay casi ninguna nota de color. Ciertamente para ellas el mejor comentario es una buena lectura que nos permita permanecer dentro de lo vago, de lo impreciso, en la posibilidad de sentir lo que Unamuno llamaba el "ritmo interior"<sup>1</sup>.

Esta expresión es quizá la más feliz entre todas las que se han formulado para Silva, de la misma manera que la presentación de Silva hecha por Unamuno se cuenta entre los más eficaces escritos sobre el poeta bogotano, por la vaguedad (que llamaría yo artístico pudor) con que es considerado. Pero la crítica se ha detenido en la investigación de la biografía, de las circunstancias ambientales, de las influencias literarias y en el examen de las fuentes y de los valores expresivos, suministrando una copiosa cosecha de elementos que conducen a un juicio de notable precisión.

Me parece, sin embargo, que hasta ahora se han tomado escasamente en consideración las varias referencias a asuntos

---

<sup>1</sup> MIGUEL DE UNAMUNO, *Prólogo a José Asunción Silva, Poesías completas*, ed. de Brigard Silva, Caparros y Camacho Montoya, Madrid, 1952. En las citas de poesías líricas de José Asunción Silva sigo esta edición, indicándola con la sigla *P. c.* Para la prosa sigo la edición *Obra completa de José Asunción Silva*, 2ª ed. al cuidado de la Revista Bolívar, Bogotá, 1956. La indico con la sigla *O. c.*

de poética y los escritos críticos del mismo Silva, quizá por su menor importancia respecto a las poesías líricas y por su exigüidad. Sin embargo, el interés que tienen es todo menos que escaso, pues permiten reconstruir la poética de Silva mediante una segura documentación; resuelven, y disuelven, con sencillez algunos de los problemas que a menudo han inquietado a los estudiosos y, en definitiva, dan el medio de penetrar un poco más adentro en la misma personalidad humana y poética del autor.

Se sabe que las *Semblanzas literarias*, como las cartas que nos quedan y la *Carta abierta*, fueron escritas en el período de mayor fecundidad literaria del poeta, período que corresponde a los años en que, después del viaje a Europa, la muerte del padre y los quebrantos económicos, la personalidad de Silva se había formado definitivamente. Tales escritos permiten, por esto, seguir su pensamiento cuando está ya en su plenitud.

Desde la primera lectura nos sorprende el gran relieve que Silva, al considerar los autores cuyo perfil literario traza, ha concedido a la investigación de su humanidad. Figura de docto pensativo es la de Rafael Núñez con sus "ojos claros y azulosos, medio cerrados, con una extraña expresión de cansancio físico y de profunda vida interior... abstraído en meditación profunda" <sup>2</sup>. Señorial es Anatole France con su sonrisa irónica y dulce "de tristeza resignada" <sup>3</sup>; cantor de la humanidad y además apóstol de un fanatismo humanitario es Tolstoy, mientras Pierre Loti es "un espíritu fatigado del vacío; un alma enamorada de lo raro" <sup>4</sup>. El gusto por estas sintéticas investigaciones humanas se acentúa en la descripción "costumbrista" del Padre León que tiene el sabor de una estampa antigua de delicioso esmero en todos sus detalles.

El interés por la humanidad de los autores examinados no tiene nada que pueda hacer pensar en un estudio de carácter

---

<sup>2</sup> O. c., pág. 459.

<sup>3</sup> O. c., pág. 467.

<sup>4</sup> O. c., pág. 484.

psicológico, pero es puesto de pronto en relación con la manifestación artística, de la que tales aspectos humanos son considerados como la condición necesaria al par que la causa justificativa. Claramente se dice esto de Tolstoy: "En uno y otro libro [*La guerra y la paz* y *Ana Karenina*] se ven ya las preocupaciones que determinaron en el espíritu del autor la producción de las obras posteriores, y que han sido después la guía de su vida. Pedro Besoukoff, Nicolai Levine, el príncipe Andrés, son el autor con todas sus dudas, sus angustiosas incertidumbres, su malestar doloroso, al considerar los problemas eternos y sus utopías para encontrar la fórmula suprema"<sup>5</sup>.

De estas observaciones — aunque hechas de paso — surge inmediatamente el interrogante de si Silva ha manifestado en su obra en prosa y, sobre todo en su lírica, un vivo interés por la humanidad. La respuesta parecería, al principio, negativa. Repitiendo con mucha vivacidad y comprensión algunos de los aspectos del ambiente espiritual de fines del siglo diecinueve, y esta vez con el esmero meticuloso del documento psicológico, Silva escribió: "Después, la crápula del cuerpo obstinado en experimentar sensaciones nuevas, la crápula del alma empeñada en descubrir nuevos horizontes, después todos los vicios y todas las virtudes, ensayados por conocerlos o sentir su influencia, me han traído al estado de hoy, en que, unos días, al besar una boca fresca, al respirar el perfume de una flor, al ver los cambiantes de una piedra preciosa, al recorrer con los ojos una obra de arte, al oír la música de una estrofa, gozo con tan violenta intensidad, vibro con vibraciones tan profundas de placer, que me parece absorber en cada sensación toda la vida, todo lo mejor de la vida, y pienso que jamás hombre alguno ha gozado así; y otros en que, cansado de todo, despreciando, odiando todo, sintiendo por mí mismo y por la existencia un odio sin nombre, que nadie ha experimentado, me siento incapaz del más mínimo esfuerzo, permanezco por horas enteras hebetado, estúpido,

---

<sup>5</sup> O. c., págs. 470-471.

inerte, con la cabeza en las manos, llamando a la muerte, ya que la energía no me alcanza para acercarme a la sien la boca de acero que podría curarme del horrible, del tenebroso mal de vivir..."<sup>6</sup>.

Sin embargo, la novela *De sobremesa*, a que pertenece el pasaje precedente y que tiene tantas páginas que parecen autobiográficas, ha de considerarse como la expresión de un Silva que se ve a sí mismo en sueños agigantado en quiméricas aventuras y en antojadizas actitudes<sup>7</sup>. Silva amó el lujo, el refinamiento y absorbió algunos de los movimientos espirituales y exteriores que fueron propios del dandismo de fines del siglo, pero, a no dudarlo, ésta era la parte más superficial de su personalidad; también desde las páginas de *De sobremesa* la voz más sincera que se levanta es la del amor a la vida que no logra comunicarse en todas sus expresiones. La náusea y la decepción de toda experiencia sensual como el sueño inalcanzable del amor de Helena, como el grito de deseo de vivir de la Bashkirtseff son expresiones exacerbadas no tanto de una egoísta búsqueda de placer como de la imposibilidad de un total abandono espiritual y una entrega a algo.

Sanín Cano relievra "su voluntad de sonreír", "su anhelo constante de encontrar con quien expandirse sobre temas de su predilección"; y agrega que "en nuestras horas de mutuas confidencias me hizo partícipe de sus penas y sus amarguras", aunque el mismo Sanín Cano parece percibir cierto límite a estas confidencias cuando escribe: "necesitaba un amigo que hiciera las veces de público, un amigo a quien hacer partícipe de sus emociones, de sus ideas, de sus aspiraciones y fracasos..."<sup>8</sup>. Tal vez, un amigo podía sentirse en verdad,

<sup>6</sup> O. c., págs. 306-307.

<sup>7</sup> Véase al respecto también el reciente artículo de RAFAEL MAYA, *José Asunción Silva, el prosista*, aparecido en *El Tiempo* (Bogotá), 24 de septiembre de 1961.

<sup>8</sup> BALDOMERO SANÍN CANO, *De mi vida y otras vidas*, Bogotá, 1949, págs. 43 y 47. Sobre la soledad individualista y aristocrática de Silva véase RAFAEL MAYA, *Prólogo a Obras completas*, págs. 13 sigs. Insiste sobre el contraste con el ambiente colombiano JOSÉ UMAÑA BERNAL, *En busca de José Asunción Silva*, en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núm. 125 (noviembre-diciembre de 1957), págs. 13-17.

frente a Silva, y sin preverlo, como “público” a causa de una reticencia inmediata que hacía sustituir la confianza por el juego de una ostentación.

Me parece que la soledad de Silva, sus largos silencios, sus pocas palabras fueron dictados por un amor tan grande que viene a ser incomunicable y, al mismo tiempo, separador. Tan completa soledad habría podido resolverse en el coloquio con la Divinidad y hacerse así santificante; pero Silva permaneció aferrado a posiciones humanas y racionales que transformaron su soledad en una especie de trágica e inútil prisión cuya única solución no podía ser sino el suicidio.

Con esta necesidad de amor y de expresión amorosa puede conectarse el tema de la infancia bastante frecuente en la obra de Silva, pero significativamente ligado al tema de la muerte hasta el punto de transformarse en el motivo tradicional de “cuna-sepulcro”. En la lírica de cantilena de *Los maderos de San Juan* el entrecruzamiento de sentimientos del niño que, hecho hombre, recordará a la abuela con la congoja de la infancia perdida, y de la abuela atormentada por las angustias que aguardan al nieto, es más bien convencional y un tanto retórico. Convencionales son también los ingenuos juegos infantiles y los personajes de fábula de *Infancia*, no obstante que el poeta logra superar el convencionalismo, dando a las viejas imágenes el calor de la evocación. Son criaturas no de un pasado real (y es, por lo tanto, inútil buscar entre las noticias biográficas la relación entre el pequeño Silva y su abuela, o el valor autobiográfico de las páginas dedicadas a la muerte de la abuela en *De sobremesa* y que se conectarían con estas poesías líricas <sup>9</sup>), sino de la fantasía y del deseo del autor, que evoca con la amargura de la experiencia un mundo soñado que es símbolo de pureza y de ingenua serenidad.

Y el hombre os evoca con hondo cariño

---

<sup>9</sup> Ver ALBERTO MIRAMÓN, *José Asunción Silva*, Bogotá, 1937, pág. 30.

se dice en *Crepúsculo*. Los tonos de blanco:

Alma blanca, mejillas sonrosadas,  
Cutis de níveo armiño,  
Cabellera de oro,  
Ojos verdes de plácidas miradas

se sustituyen por los de gris y negro, pero la inquietud permanece, aunque más aligerada. Así el tormento sustituye, en definitiva, la voluptuosidad del recuerdo, para regresar, una vez más, a la más íntima personalidad del poeta. No se trata, evidentemente, ni siquiera en estos casos, de un amor que estimule a la acción, cuanto de un sentimiento que tiende a replegarse en una posición meditativa.

Silva, incapaz de manifestar sus sentimientos y llevado a enmascararse con actitudes de *dandy* (y recuérdese cómo veía dolorosa aun la máscara sutil de Heine <sup>10</sup>) no siente la fascinación ni la esperanza del futuro, sino se recluye en el pasado. Así en *Mariposas*, la representación realista alterna con la contemplación. Las alas de las mariposas tocadas por el sol

Parecen nácares  
O pedazos de cielo,  
Cielos de tarde  
O brillos opalinos  
De alas süaves.

La referencia a un detalle preciso se amplía de improviso en una atmósfera que permite el sueño poético y la evocación. El velo del recuerdo torna leve al pasado, aunque, como se ha anotado, toda mínima vibración es captada y traducida <sup>11</sup>.

En *Vejece* la descripción afectuosa de un ambiente refleja una preocupación de carácter estético:

<sup>10</sup> O. c., pág. 480.

<sup>11</sup> CARLOS ARTURO CAPARROSO, *Silva*, Bilbao, 1954, pág. 26. En la pág. 23 Caparroso define como "tópico primordial" el amor que Silva tuvo por el pasado.

El pasado perfuma los ensueños  
 Con esencias fantásticas y añejas  
 Y nos lleva a lugares halagüeños  
 En épocas distantes y mejores...

El pasado parece mejor porque está libre de la proximidad de las pasiones: no se trata solamente de una adhesión nostálgica y de un elogio sentimental a lo que ya no es; es también un claro y fundamental principio de poética. A la alusión hecha un poco atrás y a la explícita declaración que se encuentra en *Al oído del lector* puede agregarse la estrofa de *Ars*:

Allí verted las flores que en la continua lucha  
 Ajó del mundo el frío,  
 Recuerdos deliciosos de tiempos que no vuelven,  
 Y nardos empapados en gotas de rocío.

Aún más: en el *Prólogo al poema "Bienaventurados los que lloran"* de Rivas Frade se habla de versos en los cuales "al delinear la silueta vaga de algún recuerdo, al trasladar a las sílabas el tinte de melancolía de su alma; al fijar alguna impresión fugitiva, por medio de las frases rebeldes, habló para todos los cerebros y para todos los corazones que guardan confusas esas imágenes, sin poderlas reducir a palabras"<sup>12</sup>. El recuerdo, en conclusión, es meditada evocación, así como la belleza de una expresión poética es fruto de estudio y de aquel amor a la vida que, a despecho de tanto pesimismo, palpita tan vivazmente en las poesías líricas de Silva.

También el amor por la mujer queda sumido en la fascinación de la evocación. Cosa pasada por obra de la superficialidad o el cansancio o la cruel inexorabilidad de la muerte, es ya un suceso concluído y, en consecuencia, desalentador, tristemente privado de ilusiones o lleno de desesperado dolor. El amor por la mujer reúne así los motivos esenciales de Silva — desilusión y muerte —, mientras que la sensualidad queda relegada a pocas imágenes, como un

<sup>12</sup> O. c., pág. 477.

estremecimiento de aquella plenitud vital, que ciertamente había seducido al poeta en sus pocos momentos de euforia.

La mujer no tiene rostro: etérea y frágil como figura de sueños repite la fascinación del eterno femenino en el caso que es, precisamente, eterno:

Yo soy tu paje rubio, mi castellana.

El amor se limita al entusiasmo arrebatado de los primeros encuentros, sin tormentos de celos o sin incomprendiones:

Con el mudo fervor de los que aman,  
Palpitando en los labios los besos,  
          Entrambos hablaban  
          El lenguaje mudo  
          Sin voz ni palabras  
Que en momentos de dicha suprema  
Tembloroso al espíritu habla... <sup>13</sup>.

Se trata, en el fondo, de episodios amorosos, tanto que uno se sentiría tentado de repetir con Unamuno: "El amor de Silva, como en Werther, como en Manfredo, como en Leopardi, era un modo de dar pábulo a otros sentimientos; en el amor buscó — estoy de ello seguro — la respuesta de la Esfinge" <sup>14</sup>. Y, efectivamente, en las poesías líricas del amor por la mujer se pasa, casi sin darse cuenta de ello, a afectos diversos, o, para decirlo mejor, a un amor universal que abarca la naturaleza y se revela en ella:

Naturaleza amante  
que rima en una misma estrofa inmensa  
los leves nidos y los hondos valles <sup>15</sup>,

o que se deshace en "quedos suspiros",

cuando mi alma su vuelo emprende  
a las regiones de lo infinito <sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Luz de luna*, en *P. c.*, pág. 94.

<sup>14</sup> MIGUEL DE UNAMUNO, *Prólogo* cit., pág. 24.

<sup>15</sup> *A Diego Fallon*, en *P. c.*, pág. 155.

<sup>16</sup> *A ti*, en *P. c.*, pág. 172.



Es el mismo amor que aparece tan vivo y lacerante en *El recluta*.

Esta poesía lírica, en general, ha llamado poco la atención de los críticos, aunque es una de las más intensas de la producción de Silva. Sin mostrar indulgencia alguna por imágenes rebuscadas o efectos musicales, sin ningún tono intelectualista (si se exceptúa la poco feliz comparación del recluta colombiano con los soldados napoleónicos) reúne en rápida síntesis afectiva el color local con un sueño vibrante de amor y de paz, el idilio del campo con la tragedia de la guerra. Por las pupilas atónitas del joven campesino pasa todo lo que de dulce y espantable hay en la vida, mientras la atonía de la mirada se convierte en el estupor interrogante, en la sombría resignación del 'indio' frente a las cosas cuya esencia no comprende. Vida inútil, persona inútil, que, sin embargo, está llena de amor y que une, por lo tanto, la extrema humildad con la extrema sabiduría. El misterio de la vida se desvela en esta pequeña figura de soldado, que después de tener súbitamente sobre sí el desprecio de todos, cae invocando a la madre de un modo que podría parecer, como toda la poesía, sentimental, y que es, al contrario, el adiós a un mundo en que la maldad supera al amor. Silva siente la desolación "desgarradora" de esta solución más que otras veces, porque aquí la concreta en su ambiente familiar. París había enseñado mucho al Silva literato, pero él había permanecido con una sensibilidad decididamente ligada a su ambiente colombiano. La gris Bogotá de tonos otoñales, la melancólica Sabana, los 'indios' atónitos y trágicos comunicaron a su poesía el inconfundible tono de sofocante tristeza, como el sentido de inmensidad, como también lo pasional que tiende a envolverse y a enclaustrarse en sí mismo por obra de un celoso pudor sentimental <sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> En *El paisaje en la poesía de José Eustasio Rivera y José Asunción Silva*, en *Hispania*, XXIII (1940), pág. 45, CARLOS GARCÍA PRADA afirma con justicia: "Como Rivera, y sin ser paisajista, fue Silva fiel al ambiente en que vivió, y en él buscó el motivo primordial en que ejercitar su honda inspiración. Si se examina con esmero su obra poética... no se hallará en ella tema alguno que no esté en perfecta armonía con ese ambiente, y esto a pesar de que Silva fue

Se ha notado ampliamente el valor del elemento filosófico en la producción de Silva. Este, por lo demás, afirma con claridad "para hacer obra literaria perfecta, es necesario que el organismo tenga la sensación normal y fisiológica de la vida; las neurosis no engendrarán sino hijos enclenques, y sin un estudio profundo, estudio de las leyes mismas de la vida, estudio de los secretos del arte, gimnasia incesante de la inteligencia, esfuerzo por comprender más, por deshacer preconcebidos, por analizar lo más hondo, la obra literaria no tendrá los cimientos necesarios para resistir el tiempo"<sup>18</sup>. El pasaje justifica la insistencia en aquella búsqueda de los valores eternos que hay en las poesías líricas; las soluciones tan decididamente pesimistas adoptadas por el poeta pueden haber sido fruto de meditaciones y estudios o de experiencias vitales negativas. En realidad se ignoran los motivos que determinaron el pesimismo de Silva: por sus obras se tiene la impresión que haya sido causado por un trauma psíquico más que por un gradual convencimiento, y el mismo viaje a París pudo ser la ocasión.

Es un hecho que los conocimientos y las preferencias filosóficas del poeta, más que originar un sistema particular, se resolvieron en la insistencia de una interrogación apasionadamente sentida y no resuelta, mientras el sentimiento se profundizaba en el sufrimiento causado por tal interrogación. Es decir, no hay tanto una investigación filosófica cuanto — más bien — una posición poética; no filosofía en versos, sino intuición lírica. La filosofía se reduce a un sentimiento simple, aunque esté impregnado por una verdad racional. Las estrellas pueden hacer que resurja el interrogante más grande que brota de la naturaleza:

Por qué os calláis si estáis vivas  
Y por qué alumbráis si estáis muertas?

---

un gran lector de las literaturas extranjeras, de las cuales, naturalmente, alguna influencia tenía que recibir". Sobre la ausencia de preocupación colorista en Silva, véase LUIS ALBERTO SÁNCHEZ, en *Escritores representativos de América*, Madrid, 1957, pág. 150.

<sup>18</sup> *Carta a Pablo Emilio Coll*, en *O. c.*, pág. 450.

Pero la pregunta se disipa en la meditación vaga y soñadora suscitada (más que expresada) por las oposiciones sintéticas:

Estrellas, luces pensativas!  
Estrellas, pupilas inciertas!

o sugerida por la imagen comparativa:

Asemejáis en el vacío  
Jirones pálidos de incienso <sup>19</sup>.

Todo el pesimismo absorbido por vía filosófica — si así se puede decir — se convierte en Silva en el espasmódico deseo de amor y vida, en la amargura de no lograr ya superar la realidad para perderse en lo irracional. La filosofía presenta al poeta el problema metafísico, pero no se lo resuelve; crea la causa del dolor y lo encadena a él, y, sin embargo, no llega a hacer de Silva un poeta maldito y maldiciente. En sus versos mejores (y por lo tanto también los más sinceros) Silva no se complace en su doliente negación; la sufre más bien con un impotente deseo de rebelión y su drama pasa a ser precisamente el de no poder aceptar el pesimismo. Se lanza con fuerza contra Nietzsche <sup>20</sup>, deplora el naturalismo y, sobre todo, exclama:

¡Oh voces silenciosas de los muertos!  
Llamadme hacia la altura  
Donde el camino de los astros corta  
La gélida negrura;  
Hacia la playa donde el alma arriba,  
Llamadme entonces, voces silenciosas,  
Hacia arriba!... Hacia arriba!... <sup>21</sup>.

Su enorme capacidad de sentimiento llega a absorber las mayores características del pensamiento contemporáneo, pero las transforma en posición dramática original.

<sup>19</sup> "...?...", en *P. c.*, pág. 82.

<sup>20</sup> *De sobremesa*, en *O. c.*, pág. 357.

<sup>21</sup> *Las voces silenciosas*, en *P. c.*, pág. 114.

*Gotas amargas*, tan ásperas, satíricas, demoledoras, no sugieren consideraciones que desmientan a las precedentes. Ellas reflejan una moda, o si se prefiere, una actitud tomada por Silva y que corresponde a lo manifestado pomposamente en algunas prosas; como éstas, pueden considerarse como la documentación de algunas experiencias, pero se quedan en una esfera de pensamiento; no revelan un sentimiento, y, tanto menos, la transfiguración artística de éste. La negación se funda más en el desprecio que en la amargura, que aflora únicamente como eco de un sufrimiento personal en la estrofa final de *Filosofías*:

Y cuando llegues en postrera hora  
A la última morada,  
Sentirás una angustia matadora  
de no haber hecho nada...

La demolición de tantas ilusiones y el ridículo que se arroja sobre tantas actitudes humanas, aunque muestran ingenio y se hacen en formas no exentas de dotes artísticas, parecen cosas sofisticadas.

Si uno quisiese extraer de *Gotas amargas* alguna nota más profunda, sentiría la tentación de ver, precisamente más allá de tantas ironías, un deseo de ideal y de bien, una repulsa de todo aquello que aleja de la entrega a una realidad espiritual pensada idealistamente y deseada con ardor.

Bécquer no renegó de sus composiciones satíricas de tipo heiniano; antes bien, cuando las reunió en las *Rimas*, les dio un sabor particular, convirtiéndolas en expresiones de determinados momentos espirituales<sup>22</sup>; Silva no consintió jamás en la publicación de *Gotas amargas*, y su repudio, un tanto desdeñoso, es explicado en *La protesta de la Musa*, en donde a los versos satíricos se les califica de no inspirados

<sup>22</sup> Para cuanto digo aquí y más adelante sobre Bécquer remito a mi ensayo *Note per una interpretazione della lirica di Bécquer*, actualmente en curso de publicación en *Studi spagnoli*, I, en la colección *Studi di Filologia Moderna* de la Universidad de Pisa, Milano, Feltrinelli.

por la poesía, casi de una profanación del arte, para concluir apasionadamente: "recoge cieno y arrójalo a lo alto, a riesgo de mancharte, tú que podrías llevar una aureola si cantaras lo sublime; activa las envidias dormidas. Yo voy a buscar a los poetas, a los enamorados del arte y de la vida..."<sup>23</sup>. El pasaje se cierra con la imagen del poeta que "con la frente apoyada en las manos sollozó desesperadamente". Este llanto desconsolado está muy cerca de la nostalgia de paz y de fe que aparece en *El doctor Rafael Núñez*, donde se dice:

Más afortunado que sus hermanos de dudas y de desconciertos, que después de aprender la ciencia humana y de hacer su experiencia del universo, pueden decir, poniendo en él todo su cansancio, el verso adorable de Mallarmé: 'La vie est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres', el espíritu del doctor Núñez vino a encontrar la paz anhelada en las creencias de sus mayores en la religión que aprendió de su madre...<sup>24</sup>.

Así, en definitiva, el pesimismo filosófico, que se había hecho pesimismo sentimental, renegaba de sí mismo, aunque hubiera llegado a ser fuente de emoción y a sustanciar la misma poética del autor.

Se podría pensar que la poesía de Silva, más inclinada a posiciones sentimentales que racionales, se complazca particularmente en las sensaciones que pueden ser suscitadas por las imágenes; pero, si se examinan atentamente, el valor de éstas es escaso; más bien, si alguna indulgencia por ellas se encuentra, ésta aparece en composiciones artísticamente inferiores. Repárese, por ejemplo, en *A un pesimista* (se puede observar también cómo, precisamente en estos versos, el pesimismo se resuelve en la exaltación de los afectos hu-

<sup>23</sup> O. c., pág. 420.

<sup>24</sup> O. c., pág. 458. Recuérdese también cuanto decía UNAMUNO en *José Asunción Silva*, en *Contra esto y aquello*, 3ª ed., Buenos Aires, 1950, pág. 29: "La obsesión del más allá de la tumba; el misterio detrás de la muerte, pesó sobre el alma de Silva y pesó sobre ella con cierto carácter infantil y primitivo. No fue, creo, ese peso resultado de una larga y paciente investigación; no fue consecuencia del desaliento filosófico sino que fue algo primitivo y genial".

manos), donde no aparecen sino fugacísimas referencias a detalles concretos, mientras el pensamiento se serena en una fluidez de sentimiento, comentada solamente por la musicalidad del verso. La imagen final de las manos de mujer que

mecen las cunas sonrosadas de los niños

es casi fastidiosa por su convencionalismo; pero logra rescatarse por la delicadeza de la nota de color, que permite sumirse en una serena caricia.

Aún más significativa es *Serenata*, donde las imágenes, perdiendo casi su valor representativo, se trasforman en notaciones musicales intensamente ligadas al estado de ánimo y a la acción. Obsérvense los versos iniciales de las tres estrofas:

La calle está desierta; la noche, fría;  
Velada por las nubes pasa la luna;

.....

La calle está desierta; la noche, fría;  
Una nube borrosa tapó la luna

.....

La calle está desierta; la noche, fría;  
En un espacio claro brilló la luna.

El primer verso adquiere el valor de un *ritornello* melódico, mientras la imagen de la luna (ya de por sí tenue) acentúa ligera y muy gradualmente sus contornos a medida que la sugestión de la serenata se va afirmando y comenta la victoria amorosa.

El último verso es también una notación musical:

Y dan como un gemido las cuerdas frágiles  
De la guitarra.

Al contrario, hay exuberancia de imágenes en aquellas composiciones (como *Nupcial*, *Taller moderno*, *Luz de luna*, *Vejece*) que más directamente recuerdan una modalidad modernista o en aquellas (como *Día de difuntos*, *Poesía viva*, *La ventana*) que están más cercanas a las reminiscencias y sugestiones románticas. Sin embargo, en las unas como

en las otras, Silva logra casi siempre hacer superar el hastío que aquellas imágenes producen. Permítasenos detenernos brevemente a considerar *Taller moderno* que es, tal vez, una de las poesías líricas menos logradas entre las de Silva. Se trata de una 'naturaleza muerta', en que los objetos amontonados y de mal gusto no evocan, ni siquiera en el autor, sentimientos particulares. Sin embargo, el primer cuarteto crea una sugestión que tiende a rescatar, en mi opinión, la descripción del ambiente poco atrayente y amanerado:

Por el aire del cuarto, saturado  
De un olor de vejezes peregrino,  
Del crepúsculo el rayo vespertino  
Va a desteñir los muebles de brocado.

Aquel "olor de vejezes peregrino" aleja las imágenes en el tiempo, les da una dimensión histórica, hace comprender que se fija un momento de una época, con lo que ha tenido de bello y de feo, de ridículo y de conmovedor. Se comprende entonces el distanciamiento que ha permitido al poeta, no tanto la descripción usual cuanto una evocación. Y, efectivamente, aquellas cosas de otros tiempos no son descritas, sino

Parecen clamar por un poeta  
Que improvise del cuarto la pintura.

Aquí la musicalidad no es buscada como medio expresivo de particular importancia, y, sin embargo, es fácil percibir el meticuloso cuidado con que Silva ha escogido las palabras, de modo que la fascinación de la expresión se aúna a la que es posible sentir por obra de las imágenes mismas.

El fenómeno es interesante también porque se repite. No siempre el sentimiento está tan descubierto como para apoderarse inmediatamente del lector, pero basta una expresión que a primera vista no se nota siquiera, para crear un encanto que levanta la composición al clima del arte. A esto se agrega en todo caso el aporte de la musicalidad y de la perfección formal que, como siempre se ha puesto de relieve,

son los motivos más fáciles de admiración por la obra del poeta bogotano.

El problema de la forma fue intensamente sentido por Silva, pero no de manera obsesiva o dramática. Se podría decir que él estaba seguro de alcanzar, así fuera después de mucho trabajo, la expresión deseada, aunque afirmara aquí y allá la imposibilidad (general, no personal) de reproducir con el ritmo y las palabras la inspiración poética. Su breve poética está dominada por un tono de seguridad. Por boca de su personaje, Fernández, dice: "Soñaba antes y sueño todavía a veces en adueñarme de la forma, en forjar estrofas que sugieran mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mí mismo y que quizás valdría la pena de decirlas, pero no puedo consagrarme a eso..."<sup>25</sup>, pero una afirmación de incapacidad como ésta, queda aislada, y un poco más adelante se escribe con firmeza: "Es que yo no quiero *decir*, sino sugerir, y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto produciría la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro; la otra, en el cerebro del que oye, ve o sueña"<sup>26</sup>. Este principio tan claramente formulado es seguido en las poesías líricas con resultados a menudo muy felices. Una cierta vaguedad, que se podría llamar impresionista, correspondía de hecho a las exigencias espirituales de Silva atormentado por su problema de comunicación afectiva con los otros, que sentía la necesidad de ser comprendido a través de rápidas alusiones más que mediante confesiones exhaustivas y amante de un mundo subjetivo e ideal más aún que de una realidad demasiado concreta que frecuentemente lo hería y lo defraudaba. Quizá es cabalmente éste uno de los motivos de su modernidad que aferra al lector casi con violencia para que participe de su mundo e intuya lo que él no dice, y se pierda, como él, en la contemplación.

<sup>25</sup> De *sobremesa*, en *O. c.*, pág. 198.

<sup>26</sup> De *sobremesa*, en *O. c.*, pág. 204.



Todo esto, me parece, acontece en el célebre nocturno *Una noche*.

La nota más evidente de esta poesía es su extrema musicalidad y, en efecto, el poeta a ella confía la mayor tarea de evocación. El efecto musical — tan insistente como para poder dar hasta la impresión de haber sido demasiado buscado — es determinado en su mayor parte por las repeticiones de palabras o versos enteros (casi frases musicales) que responden a una exigencia más íntima: aquellas repeticiones corresponden al lento adueñarse de elementos que al alma inmersa en el dolor se presentan como nuevos y externos, pero que son la proyección de la propia intimidad. La percepción lenta y pesada como el avance de un cuerpo entre las sombras determina, poco a poco, las sensaciones que luego se fijan sobre aquella única imagen que, más que ninguna otra, concentra el tormento. El movimiento sentimental es extremadamente tenue: se puede decir que no alude a un drama y, tanto menos lo genera, sino que refleja la estática de una posición trágica ya definitivamente asumida. El primer momento de la poesía es una evocación lejanísima en el tiempo, totalmente envuelta en el silencio, con una única vibración dolorosa, profunda en tal grado, que se comunica en un estremecimiento de lágrimas a toda la evocación. Las dos sombras que se proyectan a la luz de la luna están unidas y el dolor se detiene sobre esta unión que podría mejor llamarse unidad. En la evocación el dolor es objetivo, casi está separado del alma átona del poeta. El segundo momento de la composición se abre con una variación mínima dicha casi con extrema fatiga (“esta noche” en lugar de “una noche”), pero inmediatamente sigue la imagen de la propia posición (“solo”) y el dolor que precisamente comienza a hacerse más propio, más subjetivo, se expresa con el silencio de “las infinitas amargas y agonías”. El hielo del cadáver remite al poeta a su propio hielo interior; la soledad de la muerta le hace sentir su propia soledad y finalmente él llega a experimentar aquella infinita piedad de sí mismo que caracteriza todo extremo dolor. Las imágenes aquí no son vagas. Se llega hasta a dar pormenores precisos:

Por la senda que atraviesa la llanura florecida  
 Caminabas... Y se oían los ladridos de los perros...  
 Y el chillido

De las ranas...

y, no obstante, todo es extremadamente fluido, inasible como el llanto del poeta, como su muda desesperación; también un detalle que podría parecer realista contribuye a formar aquella atmósfera en que la única cosa que parece palpable es el dolor. El refinamiento del Silva ligado a recuerdos parisinos se transforma en la profundidad del sufrimiento; su escepticismo se quiebra en el amor purísimo; se convierte, más bien, en una evocación silenciada; se resuelve en la fe en los muertos. Caen las coberturas y queda desnudo el drama espiritual del poeta recluido en un amor que no sabía darse. Permanece también la visión de aquella desolada autodestrucción que Silva había realizado aniquilando toda posible consolación por la fe en la Divinidad y en sí mismo. Olvidado como posición filosófica, el pesimismo está aquí solamente en relación con el dolor, se hace más íntimo y más profundamente operante. Las negaciones de *Gotas amargas* o de la novela *De sobremesa* no conmueven y casi no convencen porque son dichas en alta voz y con una cierta complacida ostentación; aquí, donde no se dicen, engendran desolación. Ellas constituyen el subfondo intelectualista de la composición, que, aunque tienda toda a la expresión del sentimiento, no contiene la más pequeña concesión al sentimentalismo. Cavilando constantemente en sí mismo, Silva había exacerbado su sentimiento; aquí lo refleja en formas elegantes y compuestas pero espiritualmente exasperadas por una espasmódica necesidad de sinceridad, en un deseo absoluto de realidad que fuese *su realidad*, aunque fuese independiente de la objetiva. En un cierto sentido podría decirse que esta lírica toca el campo de lo simbólico precisamente porque se recluye en un mundo exclusivamente personal. Esta posición espiritual se une a la absoluta sencillez sintáctica, a la ausencia de cualquier ornamento retórico, a un gran refinamiento para dar un extremo sentido de modernidad, que es reforzado también por aquella cualidad de

síntesis que permite precisamente, como el mismo Silva decía, hablando como teórico, la directa participación del lector en la creación poética.

En el *Nocturno* las amplias experiencias literarias remotamente aceptadas y elaboradas, desaparecen de la nueva e irrepetible síntesis poética. Lecturas de otros autores y otras corrientes han contribuido a formar la sensibilidad que origina la obra maestra, pero la fuerza del sentimiento supera todo vínculo literario, histórico y ambiental para elevarse a un plano universal.

Hablando como teórico Silva había afirmado con precisión su voluntad de independencia respecto a los escritores precedentes, aunque los consideraba sus maestros: "Sigo leyendo mis poetas y tratando de dominar las frases indóciles para que sugieran los aspectos precisos de la Realidad y las formas vagas del Sueño"<sup>27</sup>. Aún más claramente había explicado su 'método' poético basado sobre el "cultivo científico y lectura de los grandes maestros...; vida interior y, de consiguiente, necesidad de formas personales...; atención siquiera al espectáculo de la vida..."<sup>28</sup>.

Aquella nota insistente sobre el estudio de los autores precedentes se atenúa en otro lugar por una sugestiva y casi temeraria afirmación: "uno no hace versos, los versos se hacen dentro de uno y salen"<sup>29</sup>, que limita la influencia de la imitación a aquel sustrato de sensibilidad y de preparación que proviene de la lectura de los grandes, pero que no puede anular la originalidad personal. Finalmente, en forma aún más explícita si es posible, hablando de los 'imitadores' becquerianos y de los estudios "en que la paciencia de los críticos busca analogías entre la obra del poeta sevillano y la de Heine", había dicho "¿no será más fácil ver en esa semejanza de la producción una analogía de organizaciones y de temperamentos que, puestos en contacto con la vida, experimentan sensaciones parecidas, que se transforman en

<sup>27</sup> *Carta abierta*, en *O. c.*, pág. 446.

<sup>28</sup> *Carta a Sanín Cano*, en *O. c.*, pág. 433.

<sup>29</sup> *De sobremesa*, en *O. c.*, pág. 197.

estados de espíritu en los cuales la emoción sentimental busca salida y se convierte en uno de esos poemitas...?"<sup>30</sup>.

Parece casi que Silva, presintiendo las investigaciones de fuentes a que había de dar lugar su producción, haya querido darles solución por anticipado, tanto que, después de las declaraciones del autor, parece desde luego obvia una afirmación — que se cuenta entre las más precisas e inteligentes sobre el tema — como la siguiente:

Silva forja así una personalidad que une a su sensibilidad primigenia todos los elementos adquiridos en las más encontradas lecturas. Su arte será, por lo mismo, una constante integración de su temperamento creador con los valores de una cultura, si no tradicional, perfectamente definida<sup>31</sup>.

Aun aceptando el principio de la personal y original elaboración de las fuentes realizada por Silva, queda todavía sin solución el problema de una clasificación de éstas entre las románticas, las becquerianas o las modernistas. La insistencia con que la crítica se ha planteado tal interrogante induce a algunas precisiones.

El tema recurrente de la muerte en la lírica de Silva es significativo no sólo por su evidente derivación del pesimismo del autor, sino también porque aproxima esta producción a la prolongada tradición romántica.

El tema, que en el *Nocturno* elude toda posible clasificación escolástica por la grande calidad artística de la composición, se vincula a modalidades particulares en la muy célebre poesía lírica intitulada *Día de difuntos*. El tono más amplio, los elementos descriptivos más numerosos, la insistente posición antitética, el juego de las repeticiones y la buscada musicalidad pueden acercar esta obra a las románticas; sin embargo, estos mismos elementos tienen una vibración distinta gracias a una ironía abiertamente especificada:

Esa es la nota irónica que vibra en el concierto  
Que alzan los bronce al tocar a muerto  
Por todos los que han sido!

<sup>30</sup> Prólogo al poema "Bienaventurados...", en *O. c.*, pág. 478.

<sup>31</sup> A. ROGIANO, *José Asunción Silva*, en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), núm. 9 (mayo-junio de 1949), pág. 597.

A lo que se agrega la búsqueda de la verdad eternamente escondida a los hombres:

¿Contra lo imposible qué puede el deseo?

Los muertos para Silva no son espíritus inquietos, partícipes todavía de los azares humanos; duermen el sueño eterno

Lejos de la vida, libres del deseo,  
Lejos de las rudas batallas humanas!

Entre vivos y muertos se encuentra el abismo incolmable de la verdad ignorada por los unos, poseída por los otros.

El pesimismo sin resignación, pero aún inquisitivo y dramático, la sensibilidad siempre alerta para captar todo matiz de afecto o de belleza, producen aquel tono específico que fue juzgado como romántico por Meregalli, que especificó: "Es un romántico que dota a las cosas de una aureola, que amoroso las mira envueltas en indecible poesía; y es, al mismo tiempo, un materialista que las ve en su despiadada corpulencia. El materialismo está en lo cierto, pero el mundo visto por los ojos materialistas es feo. Y así Silva rechaza al mundo para permanecer fiel a la ilusión leopardiana y romántica"<sup>32</sup>. Quizá la expresión es un poco cruda o quizá reduce a elementos demasiado simples el problema espiritual y artístico del poeta colombiano. También en las preferencias literarias que de él se conocen, Silva aparece más ávido de novedad que inclinado a regresar a los poetas del pasado por afectuosa comprensión o por espíritu filológico. Su espiritualidad era demasiado inquieta para no buscar soluciones a su ansia; soluciones que el pasado, al que tan fácilmente podía recurrir, no le había evidentemente ofrecido. Ni si-

<sup>32</sup> F. MEREGALLI, *Introduzione a Poesías de José Asunción Silva*, Milano, s. a. [1950], pág. 26. Acepta el romanticismo de Silva también CARLOS GARCÍA PRADA, en *José Asunción Silva, poeta colombiano*, en *Hispania*, VIII (1925), págs. 69-84, pero admitiendo elementos innovadores. Sin embargo, este ensayo, cuyo interés principal es el de una afectuosa presentación de Silva, no se empeña mucho en la demostración de este problema. Específicamente sobre la influencia de Poe en el *Nocturno*, véase ARTURO TORRES RIOSECO, *Las teorías poéticas de Poe y el caso de José Asunción Silva*, en *Hispanic Review*, XVIII (1950), págs. 319-327. El ensayo deja alguna perplejidad por un determinismo un poco demasiado acentuado, y por la escasa consideración del elemento poético en Silva.

quiera Leopardi podía influir mucho sobre él porque era demasiado decididamente negador. Silva amaba la vida, quería tener de ella todas las experiencias posibles; llegaba al pesimismo por desilusión, pasionalmente o casi por fuerza, no por la vía lógica. La experiencia romántica, en conclusión, era un pasado, superado hacía demasiado poco tiempo para que se le juzgase como historia y, en consecuencia, capaz de ofrecer nuevas enseñanzas, y estaba ya demasiado lejos para ser considerado todavía vivo y actual. Por esto, cuando se quiere insistir en el romanticismo de Silva, se piensa en una aproximación suya a Bécquer, también considerado generalmente como un romántico tardío o como un poeta de transición. Se podría agregar que, como Bécquer hace pensar en un acercamiento al simbolismo francés, también Silva tuvo por esta corriente una grande admiración. Aún más: cuando Silva en *Al oído del lector* escribe:

El espíritu solo  
Al conmovirse canta:  
Cuando el amor lo agita poderoso,  
Tiembla, medita, se recoge y calla

parece repetir puntualmente los conceptos becquerianos sobre el valor de la evocación poética y sobre la necesidad de superar las pasiones contingentes. Sin embargo, si se leen sucesivamente las poesías líricas de los dos autores, se siente la enorme diferencia que las separa y, por lo tanto, la imposibilidad de una influencia demasiado fuerte. La poesía de Bécquer es más diáfana, clara; refleja un menor, o si se quiere, un diverso tormento espiritual. Aun en los momentos más intensos y dramáticos se percibe una mayor sencillez. En las *Cartas literarias a una mujer* Bécquer había escrito: "El amor es poesía; la religión es amor. Dos cosas semejantes a una tercera son iguales entre sí"<sup>33</sup>; él admite un amor

<sup>33</sup> GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Obras completas*, Madrid, 1954, pág. 679. Sobre la relación entre Bécquer y Silva han escrito más o menos ampliamente todos los que se han ocupado de Silva. Sobre la difusión de la obra de Bécquer en la América Latina, véase EMILIO CARILLA, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, 1958, págs. 402 sigs.

cósmico que comprende la Divinidad y las criaturas; tiene fe en que la muerte le consentirá la completa comprensión del amor universal; se siente movido por el ansia perpetua de "algo mejor". Considera al dolor derivado de contingencias, vanidades, ilusiones, pero sabe que por medio de él llega el alma a comprender la esencia de las cosas; juzga al poeta como mediador, en virtud de su arte, entre la verdad y los hombres. Por ello también el motivo expresivo adquiere especial relieve y engendra gran tormento; conquistar la forma significa sobre todo dominar el mundo fantástico.

Es imposible encontrar todo esto en Silva, que debió de amar la poesía y la figura de Bécquer, quien fue, como él, infeliz, deseoso de la vida interior y reacio a la "poesía sonora"; pero debió amarlo con una cierta envidiosa ternura por su sencillez, por la limpidez de su mismo dolor. Quizá se le aparecía como un recuerdo de juventud, encantador pero inalcanzable; un deseo derrumbado, como tantos otros, por experiencias más apremiantes y sufrimientos más vivos. Por esto, describiendo minuciosamente las características espirituales de los poetas becquerianos ofrece tonos que parecen los de una confesión personal: "prestan oído a todas las voces de la tierra como deseosos de sorprender los secretos eternos; y como aquello no les dice la última palabra, como la tierra no les habla como madre, sino que se calla como la Esfinge antigua, se refugian en el Arte, y encierran en poesías cortas, llenas de sugerencias profundas, un infinito de pensamientos dolorosos. Esos espíritus no tienen ni la paciencia ni la fuerza, convencidos como están de la inutilidad final del esfuerzo humano, de levantar las armazones gigantes en que se sostienen los poemas de largo aliento"<sup>34</sup>. Pero es un retrato que conviene a Silva más que a Bécquer.

Un tanto diversa es la relación entre Silva y el modernismo.

Henríquez Ureña<sup>35</sup>, tratando de este tema, recuerda la sátira intitulada *Sinfonía color que fresa con leche* que

<sup>34</sup> Prólogo al poema "Bienaventurados...", en *O. c.*, págs. 479-480.

<sup>35</sup> MANUEL HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*, Buenos Aires, 1954, págs. 150 sigs. Análogamente J. A. SCHUMAN en *Los supuestos "precursores"*

eliminaría por sí sola toda duda al respecto y, sin embargo, subraya el aporte de Silva al modernismo, considerándolo partícipe de éste. La contradicción puede resolverse fácilmente pensando que el desdén del poeta no se dirige tanto a Rubén Darío cuanto a sus pedestres imitadores y recordando la valoración extensiva y benévola que de esta corriente literaria presenta Henríquez Ureña. Ciertamente, aun antes de hablar del modernismo de Silva sería preciso aclarar qué se entiende por modernismo, pero el problema es demasiado complejo para ser resuelto aquí. Tal vez bastará notar cómo no conviene a la obra de Silva la definición dada por Juan Ramón Jiménez, quien consideró al modernismo como "un gran movimiento de entusiasmo y de libertad hacia la belleza"<sup>36</sup>. Y tampoco la dada por el mismo Rubén Darío, quien enumera como características principales del nuevo movimiento "la elevación y la demostración en la crítica, con la prohibición de que el maestro de escuela anodino y el pedagogo chascarrillero penetren en el templo del arte; la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo en la prosa, y la novedad en la poesía; dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso"<sup>37</sup>. Aun siendo Silva un innovador de metros, un autor particularmente cuidadoso en la forma, repudió decididamente todo preciosismo expresivo. Ni tampoco hubo en él voluntad determinada de renovación espiritual ni una servil imitación de los modelos franceses. Sin embargo, fue un hombre de su tiempo, cuyas seducciones e inquietudes en el pensamiento y en las formas literarias sintió. Y no podía ser de otra manera, dado que su poesía tuvo, ya muy pronto, tan amplia resonancia. Ciertas tendencias parnasianas y algunas exuberancias dannunzianas se

---

*del modernismo hispano-americano*, en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII (1958), págs. 61-64. Netamente contrario a la tesis del modernismo de Silva es SÁNCHEZ en la obra citada, pág. 157, donde afirma: "La posteridad ha sido cruel con Silva, porque al rendirle homenaje y proclamarle precursor del modernismo, lo ha supeditado a un movimiento que él no creó y, a la vez, ha contradicho su más sincera angustia de artista".

<sup>36</sup> Véase GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951, pág. 9.

<sup>37</sup> Véase MANUEL HENRÍQUEZ UREÑA, *op. cit.*, pág. 157.



encuentran en sus prosas y en alguna poesía lírica (*Luz de luna, Don Juan de Covadonga, Realidad*, etc.); pero estos momentos que dentro de la producción total constituyen *défaillances*, se justifican como experiencias necesarias para llegar a la posición espiritual y al dominio formal que caracterizan las mejores páginas. El mismo autor había advertido el peligro de aquellas crisis suyas de excesos e inquietudes cuando escribió: "En tu frenesí por ampliar el campo de las experiencias de la vida, en tu afán por desarrollar simultáneamente las facultades múltiples con que te ha dotado la naturaleza, vas perdiendo de vista el lugar a donde te diriges"<sup>38</sup>, y que es específicamente la poesía.

La poesía a veces se le apareció a Silva como un refugio de sueño y de paz: "tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros; de un mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo..."<sup>39</sup>. Pero tampoco el arte es completo: "aun siendo poeta y haciendo el poema maravilloso, no podría hablar de otro suspiro... del suspiro que viene a todos los pechos humanos cuando comparan la felicidad obtenida, el sabor conocido, el paisaje visto, el amor feliz, con las felicidades que soñaron, que no se realizaron jamás, que no ofrece nunca la realidad y que todos nos forjamos en inútiles ensueños..."<sup>40</sup>. Con esta afirmación puede concluir la breve poética del poeta colombiano, que no está formada por principios más o menos vagos o intuídos confusamente, sino que es como una red sutil de pensamiento que sustenta sus composiciones líricas, presentando constantemente aquella dualidad de pensamiento y de sentimiento que es propia de toda expresión de la personalidad y del arte de Silva.

GUIDO MANCINI.

Universidad de Pisa.

Versión española de la Redacción de *Thesaurus*.

<sup>38</sup> *De sobremesa*, en *O. c.*, pág. 195.

<sup>39</sup> *Carta abierta*, en *O. c.*, pág. 447.

<sup>40</sup> *Suspiros*, en *O. c.*, pág. 427.