

EL PESO DE LA ADULTEZ: JOSE ASUNCION SILVA Y SU VISION DE LOS

CUENTOS DE HADAS

Except where reference is made to the work of others, the work described in this thesis is my own or was done in collaboration with my advisory committee. This thesis does not include proprietary or classified information.

Graci Elisabeth Hartman

Certificate of Approval:

Lourdes Betanzos
Assistant Professor
Spanish

Jana Gutiérrez
Assistant Professor
Spanish

Donald Buck
Associate Professor
Spanish

Stephen L. McFarland
Acting Dean
Graduate School

EL PESO DE LA ADULTEZ: JOSE ASUNCION SILVA Y SU VISION DE LOS

CUENTOS DE HADAS

Graci Elisabeth Hartman

A Thesis

Submitted to

the Graduate Faculty of

Auburn University

in Partial Fulfillment of the

Requirements for the

Degree of

Master of Arts

Auburn, Alabama
December 16, 2005

EL PESO DE LA ADULTEZ: JOSE ASUNCION SILVA Y SU VISION DE LOS
CUENTOS DE HADAS

Graci Elisabeth Hartman

Permission is granted to Auburn University to make copies of this thesis at its discretion upon request of individuals or institutions and at their expense. The author reserves all publication rights.

Signature of Author

Date of Graduation

THESIS ABSTRACT

EL PESO DE LA ADULTEZ: JOSE ASUNCION SILVA Y SU VISION DE LOS
CUENTOS DE HADAS

Graci Elisabeth Hartman

Master of Arts, December 16, 2005
(B.A., Bob Jones University, 2003)

138 Typed Pages

Directed by Jana Gutiérrez

En la introducción, este tesis presenta la idea de que un elemento predominante pero, hasta el momento, poco examinado en la obra silviana es su uso del cuento de hadas. En la creación de Silva, el ambiente de su tiempo influye al autor en una manera que produce un pesimismo que crece por el curso de su vida. Esta tesis prueba que la disonancia entre la fantasía de su creación y el ambiente real que le rodeaba exageró la tragedia de los sucesos de su vida y eventualmente provocó el estado deprimido del autor al fin de su vida que abandona la esperanza de los cuentos de hadas.

El segundo capítulo de este trabajo traza la vida de Silva en una manera cronológica que se puede resumir como una cadena de tragedias que resultó en el suicidio de autor. La segunda mitad de este capítulo trata la obra muy reducida del poeta. Hay una discusión de la percepción, crítica y publicación de su obra por el tiempo durante y

después de la vida del autor. El tercer capítulo describe la historia de género del cuento de hadas desde los tiempos pre-cristianos hasta el siglo XX. También esta sección define el género por identificar los elementos comunes a las narraciones. El elemento clave para este estudio es la presencia de fe y de una transformación maravillosa.

Mi lectura de los poemas de Silva viene en Capítulo IV donde los poemas y los cuentos aparecen juntos. Es evidente por este análisis, que los elementos del ambiente del cuento de hadas aparecen en todas las épocas de la producción de Silva, pero la fe y esperanza de un milagro desaparecen en las obras más tardías.

En conclusión, Silva se encuentra como el héroe de su novela De sobremesa—desengañado. Silva buscaba consuelo en sus palabras, pero como Fernández, la palabra no es suficiente. Como ya se propuso, lo que queda del mundo de los cuentos de hadas en su producción es un ambiente sin la intervención de una fuerza sobrenatural.

ACKNOWLEDGEMENTS

I like to thank Dr. Gutiérrez for her patience and enthusiasm during the whole process. Also, thanks go to my family and my fiancé. Mom and Dad, you guys did a better job than you thought. Jason, doesn't this just make you look forward to my dissertation?

Style Manual Used: MLA Handbook for Writers of Research Papers, Sixth Edition

Computer Software Used: Microsoft Word

CONTENIDO

I.	INTRODUCCION.....	1
II.	SU VIDA Y OBRA.....	7
III.	EL CUENTO DE HADAS.....	55
IV.	LA EVOLUCION DEL GENERO EN LA OBRA DE SILVA.....	76
V.	LA CONCLUSION.....	121
	BIBLIOGRAFIA.....	126
	OBRAS CONSULTADAS.....	131

El peso de la adultez: José Asunción Silva y su visión del cuento de hadas

Capítulo I: INTRODUCCION

En las letras hispanoamericanas la figura de José Asunción Silva (Colombia, 1865-1896) se destaca como uno de los mejores poetas del siglo XIX, y su obra maestra, “Nocturno¹” (1892), es uno de los poemas más conocidos de toda la poesía en castellano. El poeta se ha convertido en un mito hasta el punto de que uno no puede distinguir entre la verdad y la fantasía. Pero, ¿cuáles son los componentes de su obra que le dan para el autor tanta fama? En su introducción a una edición de la obra completa de Silva, Eduardo Camacho Guizado, un autor que ha colaborado en muchos estudios del autor colombiano, condensa algunos de los elementos que atraen a tantos profesores como gente común a su poesía:

José Asunción Silva ha llegado a ser una especie de leyenda, un “caso” de la sensibilidad poética, de exquisitez de espíritu, de la genialidad enfermiza, de los desvíos del ser superior, del conflicto con realidad que tiene toda alma privilegiada, y en fin, de la psicopatología del género artístico. (ix)

Esta cita sólo toca la superficie de lo que es el enigma, el talento y el hombre que es José Asunción y, además de resumir el carácter del artista, acentúa el tema de este estudio: la

¹ De los poemas de Silva, tres llevan el título “Nocturno” y, de estos tres, el tercer es lo más conocido de toda la obra silviana.

tensión entre la realidad y la creación artística. Por medio de este trabajo, voy a mostrar que la disonancia entre la fantasía de su creación y el ambiente real que le rodeaba exageró la tragedia de los sucesos de su vida y eventualmente provocó el estado deprimido del autor al fin de su vida que abandona la esperanza de los cuentos de hadas.

Un elemento predominante pero hasta el momento poco examinado en la obra silviana es su uso del cuento de hadas. En los primeros poemas de El libro de versos (1908), hay una reverencia religiosa hacia el cuento de hadas. Por siglos, el cuento de hadas ha capturado la imaginación de cada generación quizás porque el género ofrece la esperanza de intervención sobrenatural en una situación cotidiana. Los protagonistas que preservan su fe con optimismo, carácter bueno y un estándar alto de moralidad tienen éxito. Es una simplificación de un sistema cósmico: después de una prueba, los buenos ganan y los malos son castigados. Es obvio que el cuento de hadas le atraía a Silva, aunque a veces el mismo autor demuestra una actitud turbulenta hacia la tradición del género. Silva incorpora los cuentos de hadas en su época más temprana de producción poética, el tiempo feliz de la niñez, pero luego las narraciones mágicas parecen nada más que un recuerdo de tiempos perdidos. Este trabajo propone demostrar cómo las historias fantásticas influyen la estética del autor; al principio, le sirven de escape psicológico, pero al perder su fe, los elementos sobrenaturales y el discurso infantil rechazan la llamada del cuento de hadas tradicional para elaborar al fin y al cabo una poesía propia pero lejos y sin la esperanza del género que primero inspiró al colombiano. Con esta meta, el estudio es ambos psicológico y estético.

A lo largo de su vida se ve una evolución desde un recuerdo tranquilo del tiempo pasado hacia un pesimismo creciente en su obra y la primera parte de este trabajo

describe la vida de Silva, la cual se puede resumir como una cadena de sucesos tristes. En la última parte de este capítulo, hay una discusión de algunos aspectos de la crítica de su obra. Esta sección explica las frustraciones que provoca el rechazo de la fantasía.

La segunda parte de este trabajo se enfoca en una descripción de la fantasía que Silva rechazaba por la definición y la historia del cuento de hadas—su evolución de una tradición en mayor parte oral hasta la comercialización del cuento que llega en el siglo XX. La sección más grande de este capítulo relaciona los cuentos con diferentes poemas de la obra del poeta colombiano. Aquí, el autor crea su propio mundo fantástico donde el pesimismo reina sobre la esperanza. En esa sección, la identificación de un patrón especifica las diferencias entre los cuentos de Silva y las típicas historias de hadas.

Al final, este trabajo examina dónde y cómo los cuentos aparecen en la obra de Silva y cuál es su efecto y significado. Al final de la investigación es evidente que los elementos fantásticos para Silva revelan una pérdida de fe en la vida que eventualmente le destruye al poeta. Su desilusión espiritual se refleja en su obra en forma de la disminución del cuento de hadas tradicional. La tragedia de su vida se relaciona con esta evolución en su obra poética. En el caso de Silva, es muy difícil separar su vida de su obra. La cuestión que sigue al autor por lo largo de su carrera es esta búsqueda del propósito de su vida y, como consecuencia, en su obra siempre hay una tensión entre el mundo fantástico con esperanza y el mundo real totalmente desesperanzado.

En la poesía de Silva se evoluciona dos pasos: hay la presencia de los cuentos de hadas e hilos de la espiritualidad, pero al final de su carrera y hay una negación contradictoria—un rechazo claro. Aileen Dever, la autora del libro The Radical Insufficiency of Human Existence: the Poetry of R. de Castro and J. A. Silva, una obra que

analiza muy a fondo las luchas filosóficas de Silva, compara a los dos autores en su obra. Ella también identifica un conflicto entre lo abstracto y lo concreto: “Throughout their writing, these authors express a sense of anguish and personal drama: their intellect causes them to doubt God’s existence, yet their human condition compels them to seek God’s comforting presence” (Dever 88). Dever también explica el efecto que este conflicto tiene en el tono del poeta: “Silva . . . grows increasingly pessimistic about the existence of God and the possibility of an afterlife, with deep cynicism as the hallmark of his later work” (89). Esta cita traza el curso de su vida, del hombre más idealista al adulto desilusionado. En la mayoría de los poemas que voy a examinar, esta falta de eternidad es muy obvia. El escenario del poema es bello, los personajes a veces están muy enamorados y tienen necesidades, pero no hay salvación.

Este trabajo termina con un tratamiento de tres obras que se pueden leer autobiográficamente: la obra más larga del poeta que conocemos, su novela corta, De sobremesa (1896) y los poemas “Filosofías” y “Cápsulas,” que en esencia traza el curso de la vida del mismo autor. Aunque nunca se puede decir que una obra ficticia es una representación exacta de la vida de un autor (una autobiografía tampoco es una representación objetiva de la vida de una persona), la novela tiene mucha semejanza a la situación del escritor. Lo cierto es que la desesperanza que es omnipresente en la trama también era parte de la vida de Silva porque ésta es la última obra que el poeta terminó antes de suicidarse. El protagonista, como el autor está en una búsqueda de algo que al fin de cuentas queda fuera de su alcance.

Bajo este tema crucial de la búsqueda de algo más allá, hay varios subtemas relacionados. Primero, en la primera, sección la pregunta principal tiene que ver con la

vida y obra de Silva. Normalmente, la vida de un artista es estampada indeleblemente en su arte, pero muchas veces el arte no puede describir exactamente la vida del artista. En el caso de Silva se ve que la vida y la obra se enlazan. Otra cuestión que una persona tiene que pensar es la causa última del suicidio y su relación con la investigación de este trabajo. ¿Podemos encontrar razones por la muerte en la poesía y prosa que él nos dejó? La respuesta es claramente sí en el caso de Silva. Mientras que los cuentos desaparecen en su arte, el espíritu deprimente crece y hay testimonio de la influencia de la filosofía adulta en su producción literaria. Por el curso de esta investigación se descubre la diferencia entre la filosofía adulta y la fantasía juvenil. El autor pasó por esta evolución de pensamiento y en vez de llegar a una respuesta más segura, sólo puede aceptar una solución fatal—la de terminar su propia vida en vez de seguir viviendo en un mundo sin esperanza.

Es sorprendente que nadie haya explorado el tema de José Asunción Silva y la relación de su obra con los cuentos de hadas. Autores muy intuitivos como Dever y Osiek han explorado su búsqueda filosófica, pero no existe ninguna interpretación de cómo una subversión de los cuentos de hadas influye su auto-examen. Abundan estudios sobre un solo aspecto de la obra de Silva, sea de Las gotas o de El libro de versos, pero a veces tal división de su obra ignora la unidad en su vida y obra completa: por eso, yo propongo entender las obras pesimistas en conjunción con las obras optimistas para hacer resaltar el cambio que coincide con la vida del poeta.

Mi lectura subraya específicamente la inversión del optimismo que ocurre en su arte. Primero, en sus obras tempranas, demuestran matices menos oscuros, pero el proceso hacia una negrura completa se manifiesta. Mi propósito es mostrar cómo sus

poemas se nutren de los cuentos de hadas pero con un cambio original: les falta la esperanza necesaria para la intervención de lo sobrenatural. En el comienzo, las diferentes narraciones son mencionadas por sus nombres, pero al fin, no vemos nombres de historias específicas, pero en el estilo de Silva, vemos las sombras transparentes y frágiles de las tramas.

Otro aspecto que influye el cambio de actitud del autor hacia su vida, su obra, y los cuentos de hadas es el momento que le tocó vivir. El desarrollo económico tiene impacto grave en los países. La rebelión social y moral destruye las normas de aquella época tan influida por la reina Victoriana. Las nuevas teorías filosóficas hacen al mundo un lugar más secularizado y las opciones espirituales que Silva nunca tuvo ya invadieron todas culturas del mundo por el globalismo. En este sentido, Silva es muy importante como embajador de su edad, y como ejemplo de la presión de una sociedad que no quería cambiar.

Para recapitular, presento estas tres ideas como justificación de mi estudio: 1) nadie ha explorado el tema de los cuentos de hadas como reflejo en la obra de Silva de su creciente crisis existencial; 2) pocos trabajos se ocupan de la totalidad de su obra y de los nexos comunes entre sus varias publicaciones; y 3) este estudio es importante porque captura una frustración que muchos de los artistas de la época experimentan.

Capítulo II: SU VIDA Y OBRA

Las palabras de Silva mismo son una buena introducción a su vida. En el siguiente párrafo, Silva escribe sobre lo común entre los poetas Federico Rivas Frade (Colombia 1856-1922), Heinrich Heine (Alemania 1797-1856), Adolfo Gustavo Bécquer (España 1836-1870), José Angel Porras y Antonio Escobar y su juzgamiento de ellos parece muy aplicable a su propia situación:

Todos esos poetas son espíritus delicadísimos y complicados a quienes su misma delicadeza enfermiza ahuyenta de las realidades brutales de la vida e imposibilita para encontrar en los amores fáciles y en las felicidades sencillas la satisfacción de sus deseos; a quienes lastiman a cada paso las piedras del camino y las durezas de los hombres, y que se refugian en sus sueños. (Dever 27)

Las tensiones entre la naturaleza creadora del artista y las intrusiones del mundo real también fuerzan que Silva se esconda en su propia irrealidad. Dever acepta el hecho de que Silva vive en sus sueños y nota que Silva no logra mantener su ficción durante su vida entera. El poder del arte y de la palabra no es suficiente para continuar la farsa y, como inferencia, cambia el tono de su trabajo. Dever apoya esta idea y teoriza sobre la relación entre su arte y su existencia en el mundo concreto: “Silva’s initial idealism gave

way to pessimism as a result of disillusioning experiences and realizations. He essentially perceives the purpose of his art as a counterbalance, though an unsuccessful one, to the insufficiencies of life” (53). Por el estudio de los sucesos de la vida de Silva se puede ver fácilmente estas insuficiencias.

La vida de Silva parece una subversión amargada de un cuento de hadas que menciona el autor en una obra temprana. En el relato del “Gato en botas,” los poderes del gato se revelan sólo cuando el hijo menor se encuentra en una posición económica insostenible. Su padre muere, sus hermanos no muestran ningún interés en su bienestar y parece que al joven le faltan otros medios de mejorar su estado. A la muerte de su padre, Silva se encuentra en casi la misma posición del hijo menor sin dinero ni apoyo, pero, a diferencia del cuento, las fuerzas sobrenaturales nunca interrumpen su vida. El hada en forma del gato nunca se le aparece al autor en crisis.

La situación del mundo y de la familia a su nacimiento

Tanto el autor como el país están en crisis durante el siglo XIX. Eduardo Camacho Guizado, un autor quien ha escrito varios libros sobre Silva y otros poetas latinoamericanos, explica la situación en más detalle: “Silva nace y vive entre crisis económicas, entre guerras civiles, entre transformaciones sociales y políticas, en medio de grandes cambios en la consciencia religiosa y cultural del país” (xix). Dever, también comenta las consecuencias de esta inestabilidad:

Tradition underwent a challenge in a climate of increasing liberalism following the newly established federalist government of 1863. The influence of French and English philosophical and political ideas also contributed to the general turmoil in Colombia. . . Silva absorbed quite

naturally these uncertainties and doubts, the political and religious rumblings of the times. (7)

Este ambiente de sombra y cuestionamiento siempre sigue a Silva desde su nacimiento hasta su muerte.

Una manifestación de la sombra en la vida de la familia es la muerte omnipresente, auto-infligida, infligida por otros y parte de los riesgos de la niñez. Una serie de tragedias interrumpe la tranquilidad de la familia. El primo del padre de José Asunción se suicida en 1860 en el rancho de la familia por razones triviales: su padre no le permite visitar a Bogotá para celebrar la Nochebuena (Osiek², Silva 18). Después, el 12 de abril de 1864, sólo un año antes del nacimiento del poeta, su abuelo, José Asunción, y su tío abuelo, Antonio María, sufren un ataque de bandidos en la misma casa. José Asunción, el abuelo, muere de sus heridas pero Antonio María sobrevive para trasladarse a Francia poco después (Osiek, Silva 18). Aún el parto es un rito peligroso para la familia durante este tiempo. Eventualmente de los seis hijos de Ricardo y Vincenta, sólo tres llegan a la adultez—José Asunción y dos hermanas (Osiek, Silva 18).

Una narración cronológica de su vida

José Asunción Silva, el primer hijo de Ricardo Silva Fortoul y Vincenta Gómez, nace el 26 de noviembre de 1865 (Osiek, Silva 17). El mundo casi irreal en lo cual vive el niño y su familia forma otra parte de la sombra que lo sigue siempre. La sociedad de Bogotá respeta a la familia, pero los Silva tienen una reputación por su anhelo de lo exótico y extranjero (Osiek, Silva 24). La tienda de su padre vende artículos de lujo que

² Betty Osiek, una autora de varios libros y artículos sobre la vida y la obra del poeta colombiano, es un experto en la biografía de Silva y cito dos de sus estudios en la bibliografía de mi estudio. Sus obras son fuentes importantes especialmente para esta sección que traza la vida del autor colombiano.

de verdad son curiosidades a los ciudadanos de Bogotá pero en actualidad sirve como punto de reunión para la familia y sus conocidos y no contribuye al ingreso de la familia (Osiek, Silva 23). Osiek declara: “Both father and son stocked beautiful articles which had no demand en Bogotá. They also unwisely imported articles from Europe such as pianos, which cost so much when the shipping was included that they could not sell them for a profit” (Silva 23). Eventualmente, este amor por el lujo causa más tarde el fracaso de las finanzas de la familia.

Otro efecto de esta atracción a cosas exóticas y extranjeras es la separación que Silva siente de otros jóvenes de su generación. Mientras otros niños participan en actividades de juego, José Asunción asiste a las reuniones literarias de su padre y lee vorazmente (Osiek, Silva 22-25). Estos hábitos no le ganan popularidad con sus compañeros de clase porque su perfección escolástica le hace un blanco para los celos de los otros estudiantes (Osiek, Silva 24-25). Las manías de la familia lo separan del resto de los jóvenes hasta visualmente y refuerza la actitud de superioridad que mucha gente percibe en la familia. Osiek describe la ropa extravagante que sus padres escogen:

He wore a suit of velvet cloth imported from Europe and made to measure, leather gloves always buttoned up, patent-leather slippers, bouffant silk ties, a silver watch hanging from a gold chain, and he possessed an ivory card case containing lithographed visiting cards that he would send to friends on birthdays and special occasions. (Silva 25)

Los estudiantes le nombran “José Presunción” (Osiek, Silva 24) y Silva ya se considera lejos de la vida cotidiana de otros jóvenes.

Alrededor de los 15 o 16 años, el padre de Silva insiste en que deje la escuela y trabaje en la tienda (Osiek, Silva 27). El joven siempre se siente muy amargado por falta de oportunidad de terminar una educación formal y como consecuencia utiliza sus ratos libres para devorar cualquier libro que puede encontrar (Osiek, Silva 27). Su pariente Camilo de Brigard Silva escribe del joven en su biografía del artista, “No tuvo el poeta una formación escolar o universitaria completa, pero ávido lector, desde la adolescencia, había hecho un gran acopia de cultura, y tenía buenos conocimientos en materias filosóficas y literarias” (11-12). Se puede admirar al joven por su sed de conocimiento y es obvio que él todavía guarda bastante esperanza para continuar frente a estas condiciones adversas tempranas.

Osiek relata que con las esperanzas de quedarse con un tío abuelo rico en Francia y terminar su educación, el joven sale rumbo a Europa en 1884. Irónicamente, mientras Silva sale de la puerta de Cartagena, su tío abuelo está muriendo en Francia. Sin pariente ni apoyo en Europa, su visita a Francia consiste en un solo año y todavía no recibe la educación que su talento intelectual merece. Quizás el viaje sólo aumenta los sentimientos de la irrealidad con la cual el poeta se rodeaba (Silva 27-28). De Europa, Silva lleva una gran cantidad de libros consigo a Colombia y, del testimonio de Juan Manrique Evangelista, un estudiante de la medicina que estudia en El Sorbonne, el joven también absorbe todos los diferentes movimientos literarios de la época, adoptando la filosofía del autor del momento (Osiek, Silva 28). Osiek resume las consecuencias de tal educación ecléctica y sin organización en el viejo mundo: “And Silva probably gained much knowledge from a relatively short stay in Europe. Yet one can see it was without method and often with what might be called insufficient background, especially in the

scientific fields” (Silva 28-29). El tiempo breve sólo es un sabor fugaz de una vida prohibida a un hombre quien pronto sería testigo de la pérdida completa del negocio familiar; su experiencia en Europa sólo hace la caída de posición aún más dolorosa.

Al regresar a Colombia, otra vez la mala fortuna espera al joven escritor. Dos factores devastadores aceleran el descenso de la posición económica de la familia. Primero, en 1885 la Guerra Civil en Colombia destruye la estabilidad del dinero con consecuencia de que todos experimentan una desvaloración del dinero y sufren de la cesación de comercio ambos interno e internacional—un factor que es muy dañoso a una tienda basada en la importación de artículos de lujo (Osiek, Silva 29). Otro golpe a la estabilidad de la familia es la muerte de Ricardo Silva, el padre del autor, el primer día de junio de 1887 (Osiek, Silva 29). Sin preparación o inclinación hacia el mundo de negocios, José Asunción se encuentra responsable por la tienda y las deudas excesivas de su padre. “. . . When Silva became the legal head of the family import store, he discovered that his father had left him with an inheritance of a business with a deficit of 44 percent” (Osiek, Silva 29). Serrano Camargo cuenta esta revelación y la falta de esperanza de una salvación de la situación:

Tocó a José Asunción tomar en sus manos la dirección de los negocios paternos y presto dióse cuenta cabal de que había estado viviendo en una bonanza ficticia, afincada en créditos mercantiles que no tenían otro respaldo que el de la confianza de los acreedores en el caballeroso señor Silva, la cual seguramente no se extendería hasta el hijo mientras no demostrase que poseía las cualidades de su padre. (138)

Otra importancia de esta cita subraya que el autor ya lucha en distinguir entre la realidad y la fantasía de sus circunstancias.

La realidad de su aprieto no se refleja en la vida de la familia, la cual continúa su papel de miembros prominentes de sociedad alta de la ciudad; todos y especialmente José Asunción mantienen la apariencia lujosa y los gustos exóticos. Osiek corrobora este dato en su libro: “Not only was Silva himself proud of his social position, but so was the whole family, since they kept up with all the social engagements, even during the time when the bankruptcy proceeding were going on, and when Silva was close to suicide” (Silva 29). El poeta no ayuda en su propia causa por ser un dandi. Cuando vuelve de Europa, él lleva consigo mucha ropa de la última moda: “With his silk ties, jackets with fancy designs, and fine batiste handkerchiefs, he had become even more of a dandy” (Osiek, Silva 30). Serrano Camargo comenta esta adicción también: “Naturalmente no dejó de ir a Londres, bien informado de los centros comerciales donde podía encontrar ropa fina, zapatos y sobre todo corbatas muy elegantes, porque el vestir bien seguía siendo una de sus debilidades” (123). Con hábitos tan extravagantes, no sorprende que sus acreedores no tengan ninguna misericordia cuando Silva los necesita. Progresivamente, Silva construye su propio muro que le encierra en su irrealidad y le separa de los ciudadanos de su país.

Silva soporta años de batallas legales aún después de la declaración de la quiebra. Camilo de Brigard Silva escribe de este tiempo, “Cinco años duró esa lucha agotadora a la que consagró las mejores energías de su juventud y culminó en su ruina definitiva” (12). Además de la bancarrota, el 11 de enero de 1891, su hermana Elvira muere. Además de tener la distinción de ser una de las mujeres más bellas de Bogotá, su verdadera

importancia al hombre exigido al máximo por las circunstancias es su apoyo de los trabajos literarios y artísticos de su hermano (De Brigard Silva 13). Desafortunadamente, la relación entre los dos llega a ser material de mucha especulación aunque de esta tragedia, Silva recibe su inspiración para el poema “Nocturno” (De Brigard Silva 13). Como artista, él aprecia su belleza y, como hermano, la ausencia de otra consejera le hace su vida aún más vacía y desesperada.

La situación empeora y, en una carta al amigo de su padre, Guillermo Uribe, Silva pide otro préstamo pero debido a su inhabilidad de pagar deudas más tempranas, Uribe lo rehúsa (Osiek, Silva 39-40). El poeta se siente abandonado aún por los amigos más antiguos de la familia. Camacho Guizado describe esta situación donde otra vez Silva sufre por la irrealidad que crea con su arte:

Silva se estrelló contra las circunstancias económicas y culturales del país y de la ciudad y contra la hostilidad, envidia y justificable antipatía de enemigos y amigos que no quisieron ayudar a este extraño personaje tan diferente de ellos y que tanta superioridad exhibía, que los satirizaba constantemente y que no compartía ni sus creencias ni su cortedad de miras. (xiii)

La presión económica es un estrés eterno para el joven durante esta época cuando el hombre tiene la responsabilidad para ganar el dinero: “Silva . . . absorbed his family’s and society’s high expectation of him as a man, especially in regard to financial security” (Dever 37). Mientras que nada queda de la tienda y sin cualquier apoyo económico, Silva busca otro medio de mantenerles a su madre y hermanita Julia pero la posibilidad de publicar a su poesía no es opción válida porque, como nota Camacho Guizado, la

sociedad colombiana muy conservadora todavía no está lista para recibir sus ideas prestadas de la filosofía actual en Europa (xvi). Como consecuencia, Silva publica muy poco durante esta temporada. La gran razón por esta falta de inspiración se encuentra en el público ignorante y la frustración lingüística: “Silva was displeased not with his literary output but with the public’s lack of critical discernment and the inherent inadequacies of the language itself” (Dever 56). La poesía no es opción para comunicar su frustración y temor a los que le rodeaba. Su fracaso financiero es un reto a su identidad masculina y sus intentos de aliviarlo con su arte no sobreviven en la tierra inestable de su vida.

Por las conexiones de Vincenta, su madre, alcanzó un puesto diplomático en Venezuela en 1894 (Osiek, Silva 41). Silva no recibe aclamación hasta salir de Colombia (Camacho Guizado xv). A su llegada a Caracas, el público le trata con mucho respeto y los jóvenes poetas del país le admiran con resultado de que Silva entra en una época de mucha producción literaria (Camacho Guizado xv). Durante este tiempo, el escritor escribe prolíficamente, pero otra tragedia corta su producción. Pronto muere su protector político Rafael Nuñez y consigo muere el favor político que gozaba Silva (Osiek, Silva 42-43).

En el mismo año 1895, José Asunción Silva vuelve a Colombia, pero la tragedia lo encuentra aún antes de bajar a la tierra. Osiek narra la serie de sucesos. Su barco, L’Amerique, entra en un tormenta violenta que sólo empieza a disminuir después de tres días. A este punto, todos pueden ver la puerta pero las olas monstruosas no permiten ningún auxilio de la costa. Los dos botes salvavidas que intentan alcanzar la tierra naufragan por causa del agua agitada. Por fin, al último momento cuando L’Amerique va

a naufragar, un grupo de setenta personas logra echar el bote más grande al agua y sólo llega a la puerta por cubrirlo completamente con una vela de la barca. El autor escapa con su vida, pero esta salvación no le da ninguna satisfacción porque los objetos que definen al joven y consuelan al joven—sus manuscritos de toda su producción artística de su tiempo en Venezuela y aún antes —perecieron en el naufragio (Silva 43). En la opinión de Osiek este último golpe es la gota que colmó el vaso (Silva 43). Aunque Silva volvería a su familia y asumiría otra vez las responsabilidades, le falta la energía para comenzar de nuevo. Su pariente describe el estado de ánimo del joven poeta: “Es natural que la serie de calamidades que en tan pocos años se habían acumulado sobre su vida vencieran las resistencias físicas de un ser, que, como Silva, poseía una extrema sensibilidad” (de Brigard Silva 13). Esta cita recuerda las palabras de Silva al comienzo de este capítulo que hablan sobre la delicadeza del individuo artístico.

En Bogotá, Silva busca otra empresa que proveería una estabilidad que su última carrera, enlazada con figuras políticas, faltaba. Otra vez su incapacidad de conectar con el mundo verdadero se muestra en maneras que disminuye la confianza de sus inversores (Osiek, Silva 44). Osiek nota un ejemplo específico de esta falta de juzgamiento: “He did not know how to start in a small way, and antagonized his backers by the luxury of his private office even before getting his factory built” (Silva 44). La frustración de sus circunstancias comerciales se desborda a su productividad artística. Frente la tarea de recrear tanta literatura, el autor se siente una desesperación inmensa; sólo por insistencia de un amigo que teme la depresión mortal de su amigo, Silva empieza a escribir su novela *De sobremesa* (1896) otra vez (Osiek, Silva 44).

Tristemente, por la irrealidad en la cual viven las personas más cercas de Silva, nadie se da cuenta de la desesperación muy profunda que lleva a Silva a terminar su propia vida. El día anterior a su muerte, Silva visita a un amigo médico, Juan Evangelista Manrique, y, casualmente, le pregunta que el médico marque la posición exacta del corazón (Osiek, Silva 45). Aquella noche, como otras noches, Vicente y Julia, la hermana sobreviviente de José, entretienen a invitados en la casa a las nueve de la noche y Silva, como siempre, está muy animado, pero, con el descubrimiento de la mañana siguiente, todos parecen más que nunca aislados de la realidad emocional y económica del autor (Osiek, Silva 45). Muy temprano en la mañana del 28 de mayo de 1896, José Asunción Silva se suicida con un tiro por el corazón (Osiek, Silva 46). Nadie oye el tiro y se descubre el cuerpo sólo cuando Silva no baja al desayuno (Osiek, Silva 46).

Las razones por terminar su propia vida son obvias: “Su muerte se debió, como causa inmediata, a su fracaso comercial y social. . .” (Camacho Guizado xiii). En otras palabras más abstractas, el gran escritor español Miguel de Unamuno, en un prólogo a una colección de los poemas de Silva, comenta, “Fue, en rigor, la tortura metafísica la que mató a Silva” (25). Al fin de su vida, la pérdida de esperanza tanto metafísica como económica inspira el suicidio.

Hasta el fin de su vida, Silva lucha contra la realidad de la situación para crear su propio cuento de hadas. Osiek comenta la fantasía en la cual vivía la familia:

It seems strange that the family had a social gathering on the night before Silva committed suicide. His life was surely grinding down to a halt, because of lack of financial possibilities. Yet his mother and sister

seemed to be going on with the same type of social gatherings they had always had. (Silva 46)

Jaramillo Agudelo escribe sobre esta tendencia en la vida del autor colombiano: “Silva, pues, según la biografía de Vallejo, poco antes de su suicidio y al borde de su segunda quiebra económica, seguía viviendo una realidad completamente ajena a sus posibilidades económicas” (41). El autor quiere vivir la vida del héroe del cuento de hadas, pero el ambiente, la mágica, la intervención de poderes sobrenaturales y el fin feliz le faltan.

La obra y crítica de José Asunción Silva

Con los datos de la vida del autor ya conocidos, este trabajo ahora entra en una exploración y descripción de la obra; por una parte, esta sección se compone de una enumeración de la obra de Silva y, por otra parte, se enfoca en la recepción popular y crítica que ha tenido. La reputación del poeta se encuentra en el conjunto de lo que escribe el artista realmente y lo que los expertos proponen sobre lo escrito, y, mientras cambia la crítica, cambia la percepción del hombre. Debido a nuevos descubrimientos de obras por Silva, la crítica traza una línea poco recta en los ciento y diez años desde la muerte del autor.

Percepción de su obra durante su tiempo

Comenzando con la época contemporánea del autor, Silva nunca tiene mucha notoriedad en su propio país o aún su propia familia durante su vida. En realidad la recepción del autor muestra una frialdad hacia su arte. Silva mismo se da cuenta de la situación y, para el joven artista quien quiere dedicarse a la literatura, este rechazo por sus contemporáneos le agobia. El nivel despreciable del discernimiento que tienen los

lectores de su ciudad es obvio a los expertos también: “Silva was displeased not with his literary output but with the public’s lack of critical discernment and the inherent inadequacies of the language itself” (Dever 56). Este conocimiento del público desanima al poeta y el autor mismo piensa en algunos versos demasiado cáusticos para publicar frente a la crítica feroz de los Bogotanos. Silva se da cuenta de que todos juzgan los poemas por su estética y no por el significado que queda debajo de los versos conscientemente malformados. Como consecuencia, los poemas son muy subversivos a la sociedad. El significado mismo se queja de la sociedad cerrada que oprime al poeta donde la rigidez tiene un efecto muy represivo al arte. Guizado confirma estas ideas: “Estos poemas no tienen valor poético y debe considerárselas más bien como una denuncia abierta, como un gripe de rebeldía contra la sociedad que rodea al poeta” (xxxii). La sociedad todavía no acepta que el mensaje del poema pueda superar la forma del mismo especialmente cuando el mensaje critica a la misma sociedad.

La única recepción positiva que experimenta Silva durante su vida ocurre cuando viaja a Venezuela. Silva describe en sus propias palabras cómo los venezolanos reciben al autor: “Ni se rían ni lo tomen a vanidad si les cuento que él [Gobernador Román] y diez o doce más me han dicho de memoria ‘Las dos mesas’, ‘Suspiros’, ‘La serenata’, ‘Azahares, en fin, todo lo que he publicado” (Camacho Guizado xv). Guizado resume la situación del autor en palabras pintorescas: “Sin embargo, Silva no fue poeta en su tierra, o al menos no lo fue tanto como en otras” (xv). En contraste las palabras de Sanín Cano, el famoso periodista y escritor, describe la recepción del “Nocturno III” por los paisanos del mismo autor:

La sensación del gran público fue de estupor. Los menos inteligentes la tomaron de memoria para reírse a solas, juzgándola obra mistificador. No le hicieron justicia sino tarde y a regañadientes, cuando la prensa del continente se apoderó de ella con asombrado amor. (Camacho Guizado xvi).

¿Hay autor quien no se sienta tan deprimido ante una recepción así de su arte, de su propia creación?

En continuación de este tema, se debe preguntar cuáles son las razones fundamentales para la fricción entre Silva y los bogotanos. Algunos proponen que las actitudes superiores del autor inspiran el subestimación que recibe del público y aún de miembros de su propia familia; quizás el público no lo odia por su talento artístico. Smith describe otra posibilidad en cuanto a su relación con los otros ciudadanos de Bogotá:

Todo esto nos lleva a concluir que Silva no sufrió el aislamiento y las frustraciones como artista sino como burgués. El “cantor del Nocturno” debió conocer el aprecio que por él sentían los cognoscenti, los únicos que pudieron hablarle importado a su fina inteligencia, y disfrutó de la compañía de los más insignes intelectuales del siglo XIX colombiano. Su desdén aristocrático por la clase media con lo cual estaba inevitablemente relacionado, y los desastres económicos que tanto daño debieron haberle hecho a su amor propio, sin duda lo enajenaron del medio ambiente capitalino. (19)

Con esta interpretación de las emociones adversas de los bogotanos, parece que ellos no juzgan la poesía tanto como el poeta. Smith llega a la conclusión que los cambios

económicos tienen tanta importancia como la forma de su arte. La vida de Silva demuestra los antiguos valores de una aristocracia privilegiada. Silva nunca puede aceptar a la realidad de lo cual estaba rodeado y cualquier sociedad protesta contra personas que viven fuera de las normas que la colectividad ha establecido. Por un lado, Silva se adelanta de la sociedad en sus estudios filosóficos pero, por otro, no puede aceptar el creciente capitalismo y sociedad burguesa.

Este desprecio por sus propios paisanos se subraya en las palabras de un periódico inmediatamente después de su muerte. “SUCESO. Anoche, en su cama, puso fin a sus días el José Asunción Silva. Parece que hacía versos” (Miramón 172). Esta elogia tan corta señala la reputación verdadera que el poeta alcanza en su sociedad antes de suicidarse.

La difusión de la obra

Tomando en cuenta que Silva pasa prematuramente de su vida y que una mayoría de sus obras se pierden en el naufragio, la cantidad pequeña de sus obras no nos sorprende (Camacho Guizado xx). Durante su vida no aparece muchos de sus poemas en publicaciones:

En fin, el asunto es recíproco: ni la república literaria estuvo interesado en él ni él en la república literaria. Y esto fue bueno para ambos porque no la perjudicó a ella y le ayudó a él. El establecimiento, por un lado (ese aparato de poder que va paralelo a la poesía—las academias, la prensa, los otros poetas—, lleva su propia velocidad), sólo consagra poetas muertos o poetas viejos: en Colombia no ha habido vanguardias que canonicen poetas jóvenes. Y a Silva, por otro lado, le ayudó no pertenecer al

establecimiento literario porque así se vio libre para hacer cosas que los cánones no permitían, y tuvo las referencias culturales propias –y nuevas—principalmente francesas, como un medio como el nuestro ni siquiera conocía. (Darío Jaramillo Agudelo 54-55)

De esta cita parece que el artista sufre por sus innovaciones—algo que debe ser propiedad de la producción creativa.

La realidad es que sólo se tiene una fracción de las obras que el autor podría haber escrito, y lo que hay ha pasado por varios filtros antes de llegar a las ediciones de hoy. Durante su vida, sólo trece poemas aparecen publicados (Osiek, Silva 49). Osiek reporta que en la primera colección publicada, cuarenta y cinco poemas aparecen, pero, en una edición más reciente, los poemas cuentan ochenta y cinco.

A veces, este proceso de reproducir las obras de Silva no ha sido hecho con mucha atención a la precisión de la intención del artista. Osiek lamenta el estado de la reproducción del arte desde los tiempos más tempranos: “From the beginning, the work of Silva has been mutilated” (Silva 49). Ella describe en detalle esta mala fortuna que la obra del poeta ha encontrado al ser editada:

The editors made changes in the texts of his poems, and they chose their own titles for some he left untitled or was unable to choose which of two he preferred. They published what were called his complete poems without knowing that several were scattered in recondite periodicals, and in the memories of persons who had seen them or heard them. . . Some poems have been attributed erroneously to Silva, and the authorship of

others had not been definitely proved. He himself mentioned poems he had written which have never been found. (Silva 49)

El proceso de recobrar las creaciones de Silva parece a la navegación de un laberinto oscuro. Por décadas después su muerte, los expertos han experimentado este curso de investigación.

Ahora intento trazar las diferentes ediciones de obra de Silva que han sido publicadas. “Salvo la antología de 1898, la Lira nueva (que incluyó más al hijo de don Ricardo que al poeta mismo), Silva no apareció en vida en ningún libro. Ni mucho menos en su propio libro” (Jaramillo Agudelo 56) Pero, como cuenta Hector Orjuela, lo poco que alcanzó publicación tuvo gran impacto:

La inclusión de composiciones de Silva en las dos antologías más difundidas entonces en el país: Parnaso colombiano (1886), de Julio Áñez, y La lira nueva (1886), repertorio este último preparado por José María Rivas Groot, el cual para algunos marca el advenimiento del modernismo en nuestro medio, constituye una prueba evidente de la fama que estaba adquiriendo Silva en los círculos literarios y la consagración para el novel escritor, quien recientemente había regresado de Europa. (IL)

La primera colección de sus obras apareció en el año 1908 (de Brigard Silva 14). Diez años más tarde el gran escritor y filósofo español escribe un prólogo a la obras del artista que da otra perspectiva a las opiniones cambiantes de los críticos sobre este autor. Unamuno describe este trabajo de escribir sobre y evaluar la poesía de Silva así: “Comentar a Silva es algo así como ir diciendo a un auditorio de las sinfonías de Beethoven lo que va pasando según las notas resbalan a sus oídos” (18). Las palabras de

Unamuno son testigos a la popularidad creciente de la poesía de Silva durante este tiempo.

Una lista de las ediciones más notadas de la obra de Silva son las siguientes:

Poesías, prólogo de Miguel de Unamuno (Barcelona, Editorial Maucci, 1908); nueva edición corregida, 1918; Poesías completas, edición de Camilo de Brigard Silva (Madrid, Aguilar, 1951); reediciones, 1953 y 1963; Obras completas, prólogo de Unamuno y notas de Baldomero Sanín Cano (Bogotá, Banco de la República, 1965); Obras completas, edición de Héctor Orjuela (Buenos Aires, Plus Ultra, 1968); Poesías, edición de Héctor Orjuela (Bogotá, Cosmos, 1973); Obra completa, prólogo de Eduardo Camacho Guizado, editor E.C.G. y Gustavo Mejía (Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977) (“El modernismo” 3). En 1923, Baldomero Sanín Cano publicó otra edición de las obras de Silva con sus propias notas, una selección más amplia de poemas y una reproducción de un prólogo escrito por Miguel de Unamuno (Osiek, Silva 50). Desafortunadamente, muchos errores en los textos se reprodujeron en esta edición y consecuentemente en versiones posteriores también (Osiek, Silva 50). Hasta el momento de su libro (1978), Osiek dice que la mejor versión de la obra completa es la del profesor Hector Orjuela, publicada en 1963, pero aún esta antología cambió los textos de Silva (Silva 50). La antología de lo cual depende este trabajo es la de Biblioteca Ayacucho de 1977 que muchos autores incluyen en su bibliografía. También ésta es la más recién que aparece en las fuentes que hay consultado. Aunque no se han publicado muchas colecciones completas, Silva aparece regularmente en las antologías para estudiantes de español. También durante la publicación de su obra, se encuentra una promoción de un rumor que todavía aparece en los estudios de hoy. Osiek opina que los rumores de una supuesta relación incestuosa

entre Silva y su hermana Elvira vienen de la ilustración de una pareja que implica un tema amoroso para el poema “Nocturno III,” dedicado a su hermana (Silva 51).

Hoy en día, los poemas de Silva se encuentran en los textos y antologías para las clases universitarias. En Literatura Hispanoamericana: Antología e introducción histórico con Enrique Anderson Imbert y Eugenio Florit, los poemas que aparecen son “Nocturno” (75-76), “Vejece” (76), “Paisaje tropical” (77), “Día de difuntos” (77-80) y “Égalité” (80). Otra antología importante que ha sido estudiado por millones de estudiantes es Voces de Hispanoamérica: Antología literaria editado por Raquel Chang-Rodriguez y Malva E. Filer contiene algunos de los mismos poemas más otro sin nombre: “Nocturno (III)” (260-261), “Vejece” (261-262), “Paisaja tropical” (262-263) y “. . .¿? . . . “ (263).

Las divisiones principales de su obra

Básicamente, hay dos colecciones principales de la poesía de Silva. El primer ciclo de poemas, El libro de versos (esta colección contiene poemas con fechas de 1883 a 1896), refleja una cara más optimista. La otra, Gotas amargas, nunca publicada durante su vida, muestra un pesimismo poderoso. La una representa una antítesis a la otra. Aunque las visiones de El libro de versos sean melancólicas, nunca son tan frustradas y agudas como los versos de Gotas amargas. La belleza y la sensibilidad de El libro de versos contrastan con la dura y tosca naturaleza de la segunda colección. Debido al hecho de que las fechas de las creaciones del poeta son difíciles de determinar, el consenso de expertos como Osiek y Camacho Guizado es que los poemas de Silva se dividen más por sus temas que por su cronología (Silva 51; xx).

Camacho Guizado propone que El libro de versos traza básicamente el ciclo de la existencia humana y es constituida por subdivisiones basadas en las diferentes etapas de

la vida humana (xx). La primera parte que no tiene título representa la niñez y una transmutación de las realidades de la juventud en algo menos duro (Camacho Guizado xx). La segunda sección, “Páginas tuyas,” es quizás la sección más distinguida de toda su obra y contiene poemas con temas amorosos, incluyendo el famoso “Nocturno III” (Camacho Guizado xx). La tercera división se llama “Sitios” y tiene temas más variados, casi una sección miscelánea (Camacho Guizado xx). La última y más pesimista, “Cenizas,” describe la disminución de las fuerzas vitales y la muerte (Camacho Guizado xx). La totalidad de su obra no es caracterizada por un optimismo exuberante, aunque la visión de la existencia humana no parece completamente deprimida. Aunque las varias partes de esta primera colección tienen temas diversos, Dever identifica un patrón universal en todas secciones del trabajo: “Whenever reality pierces too deeply, he attempts to reach above it, creating worlds of softer contours” (26). Ya Silva crea fantasía de la realidad y acentúa su huida de la crueldad y fealdad que le circundan.

La primera sección es especialmente importante para este trabajo porque en los primeros poemas de El libro de versos, Silva revela su conocimiento de los cuentos de hadas con menciones específicas de varias narraciones tradicionales. En el poema “Infancia” (3), el yo poético menciona los cuentos de Caperucita Roja, Barba Azul, Ratoncito Pérez, y Urdemalas. En “Crepúsculo” (46), el yo poético recuerda los cuentos de Rin Rin Renacuajo, Ratoncito Pérez, Barba Azul, el Gato con Botas, el Lobo y Caperucita Roja, el Príncipe Rubio y la Hermosa Durmiente y Cenicientilla. Dichas menciones tempranas y el ambiente de esta primera colección describen un recuerdo ligero de su propia niñez, llena de imaginación y sin el peso de la adultez. Una combinación de la realidad y de la fantasía crea un mundo dulce donde el autor quiere

recrear el optimismo de los cuentos de hadas. Dever resume el estado de ánimo del yo poético en este párrafo:

Implicitly, he conceives childhood innocence as the candid acceptance of, and belief in, ultimate authority, both human and divine, as well as a lack of motivation to attempt a rational understanding of existence (Libro de versos 8-9). In this stage of life, practical considerations are nonexistent. . . (Dever 11)

Otra cara de sus versos aparece en su colección Gotas Amargas donde su frustración antes la existencia del ser humano es muy intensa. Esta poesía más tarde refleja su entrega total al mundo adulto y la amargura de su vida desesperada y la ausencia de confianza en la palabra se nota en un cambio radical de estilo. Esta segunda parte de la obra de Silva contrasta fuertemente con la primera que pinta la vida humana en una luz más favorable. Dever trata de aislar el elemento que hacen las dos tan antitética: “Critic C. M. Bowra accurately affirms that in “Avant-propos,” the opening poem of Gotas amargas, Silva represents the idea that ‘la ficción no es suficiente y que la verdad se impone de manera inexorable’” (62). Las Gotas reflejan el rechazo del mundo de ficción que Silva establece en la primera colección.

Gotas amargas es una compilación llena de sátira aguda de la sociedad alta colombiana y los intelectuales de la época. Esta colección consiste de trece poemas que el poeta nunca consideraba material digna de publicación. Algunos dicen que la razón por la cual Silva no quiere publicar los poemas es porque las juzga sin mérito artístico. En la introducción a la obra completa, Guizado cita el comentario de Sanín Cano con respeto a esta selección que rebela contra muchas de las características de la primera colección:

De estas poesías quiso José Asunción hacer un cuerpo aparte. No consintió que vieran la luz pública. Rehusó siempre considerar el proyecto de sacarlas en libro, como se lo pidieron muchos amigos. Las miraba con cierto desdén altivo. (xxxix)

Dever idea su propia teoría más filosófica sobre el miedo de publicar estos poemas: “For Silva literature should stand in sharp contrast to the suffering of daily existence. Not surprisingly, he denies the poetic value of his satirical Gotas amargas and never seeks to publish them” (49). Aunque Silva niega el valor estético de sus poemas, ellos muestran mucha información sobre las luchas espirituales de este hombre, también muestra la frustración que Silva experimenta con la palabra—la entidad en la cual Silva confía para renovar su futuro.

Otra categoría de la obra de Silva es su prosa. El autor colombiano escribió ambos unos cuentos cortos y una obra más larga, De sobremesa. Osiek escribe un capítulo dedicado a esta parte de la obra de Silva en su libro José Asunción Libro, a lo cual he referido mucho para la biografía del autor colombiano. Para una descripción breve a su prosa más corta, dependo de ella para un resumen comprensivo:

Silva writes at least two different types of prose. In one he writes with more emotion, as for example in his compositions in which he defends ideas of deep feeling: the sacredness of art and the profanation of the Muse by irony. In another, he is the pure intellectual. One example of this is his letter to the newspaper, denying his authorship of an article, and at the same time including a brief, humorous critique of several of the French poets of the epoch. These two types of prose reflect two side of his

personality. First there is the translator, investigator, avid reader, and student of literature who is also a critic of minor tone. Second, there is the creator and artist, and it seems that this is his dominant, or perhaps just more successful, side. (Silva 153)

Pues, parece que su prosa también muestra dos lados del mismo hombre.

Para los propósitos de mi tema, quiero enfocarme en su novela que algunos juzgan de gran valor autobiográfico. Silva escribe esta novela al fin de su vida, cuando ya pierde la esperanza de alcanzar estabilidad económica. Esta actitud deprimida fluye del personaje central ficticio, José Fernández, quien es también un poeta igual que el autor. La trama se centra en la obsesión de Fernández de encontrar su amor ideal. La obra es una serie de entradas de diferentes fechas que Fernández lee a un círculo de amigos íntimos que relatan la historia de su conocimiento y búsqueda de Helena Scilly Dancourt. Al fin de la novela, Fernández se encuentra desilusionado al no alcanzar su ideal en su propia vida. Esta obra de prosa es importante a este trabajo porque destaca los elementos importantes en el viaje espiritual del poeta como su optimismo juvenil y el pesimismo de más tarde.

Como ya mencionado, Silva escribe esta novela dos veces. Tiene que reescribirla porque se le pierde en el naufragio de su barco. Aunque escrita en 1896, la obra no ve publicación hasta casi treinta años más tarde (Osiek, Silva 94). Osiek también relata que la familia repesaba este trabajo porque temía dañar el honor de la familia con el sarcasmo y la amargura (Silva 94). Ella explica por qué: “It was not a book which in his time would have been favorite reading. The same shock value is there which often appeared in his “Gotas Amargas” (Silva 94). Por la apariencia tarde de este trabajo,

quizás este libro no recibe tanta aclama como merece. En una manera, esta obra de prosa expresa aún más líricamente que las Gotas la falta de satisfacción del autor al fin de su vida y la frustración con su propia comunicación.

Temas en su obra

Para los propósitos de este trabajo, me enfoco más en el mensaje de la poesía que en los particulares de la forma o estructura del poeta. El tema que se encuentra en todas las etapas de su poesía y prosa y que define su obra artísticamente, es la falta de autenticidad que surge en sus creaciones debido a su necesidad de evadir la realidad. Sus personajes en gran parte buscan una fantasía donde pueden experimentar una ser perfecto. Dever comenta esta fuga de existencia: “There is a sense in these verses that Silva’s poetic voice wishes to hide from the pain of life and shield his identity from society at large” (25). Este tema tiene una causa—el sufrimiento de la vida. Como ya narré, la vida del poeta colombiano desafía el estado en la cual vivía la mayoría de sus paisanos. También quizás tiene raíz en el hecho de que los datos de su vida muestran una serie constante de dolor, tragedia y muerte. La tensión entre la realidad que el autor no puede controlar y el arte que puede crear se expresa en el acto de evasión vana y Silva no es ignorante de la inutilidad de este escape. “Silva reveal[s] a poignant desire to evade the pain of everyday life through dreams . . . However, [he] realize[s] that [his] dreams are only temporary illusions . . .” (Dever 5). Aunque Silva reconoce la imperfección de su ficción, el mundo concreto no sirve para mucho en su arte. “Silva typically employs the realistic only for shock effect . . . He generally expresses the wish to avoid a reality he consistently depicts as cruel and which he cannot change” (Dever 25). Esta evasión es

otra vez una rebelión contra lo que le rodea y sólo más frustración cuando el autor no puede encontrar la perfección en su propia creación.

El escapismo al fondo de sus creaciones influencia directamente al estilo de sus versos. Una repercusión obvia al estilo aparece por medio de imágenes no muy bien iluminadas ni definidas. Detrás de los personajes y tramas de Silva reside un escenario fantástico semejante a los de algunos cuentos de hadas donde nunca se puede estar seguro del próximo paso. Una característica clave para establecer este ambiente es la descripción indistinta: “He strives to create comparisons that are imprecise and vague. He realizes that an artist’s conception of life cannot be expressed with precision under the best of circumstances” (Dever 53). Camacho Guizado nota los mismos rasgos en su introducción a la obra completa de Silva y comenta algunas de las palabras favoritas del autor: “sombrió, ignorado, inmenso, vacío, pálido, lejos, infinito, abismos ignotos, vagos, remotos, lejanos, fantásticos, océanos sin fin ni fondo, inciertas” (xli). Las descripciones generales son vagas también: “La insistencia en la nota sombría, nebulosa, oscura, es casi obsesiva” (Camacho Guizado xxxvi). Normalmente los poemas se caracterizan por una falta de luz que previene una percepción clara: “Los ambientes interiores, los objetos y hasta los espíritus, también suelen encontrarse en penumbra” (Camacho Guizado xxxvi). Las visiones de sus mundos son como una cámara que no se enfoca pero todavía comunica la impresión de la belleza de un lugar. Un resumen sucinto de su estilo de describir es “una minuciosa precisión de lo impreciso” (Camacho Guizado xli). Yo interpreto su estilo como un ejemplo de un ser desdichado de vivir atrapado entre el mundo cruel y agudo en que vive y otro mundo totalmente fantástico que sueña. Silva intenta suavizar la brecha entre los dos mundos, pero mi lectura del cuento de hadas en su

obra revela su percibido fracaso. Dever penetra esta característica estilística y interpreta la creencia debajo de la fachada artística: “It generally represents . . . the uneasiness [he] feel[s] about the lack of certainty in life, the absence of guiding principles” (41)

Otra variación del mismo tema aparece en la obra entera de Silva: se aprecia la lucha entre lo espiritual y lo material. El autor se encuentra entre los cambios sociales y económicos en su país y la naturaleza conservadora de los ciudadanos. Por un lado, el crecimiento del capitalismo que Silva no maneja bien y la inestabilidad de la economía rematan la tienda de su padre. Por otro lado, el arte que crea Silva reta las normas de las creencias religiosas y filosóficas del país inflexible. Esta batalla entre los intereses materialistas y los espirituales reina en Latinoamérica durante este período. Camacho Guizado describe esta pelea en sus propias palabras: “La ciencia, como representante de la verdad objetiva, frente a la filosofía, el arte, las convenciones sociales, como representantes del idealismo” (xxxii). Es una cuestión de un pragmatismo frío para ventajar el cuerpo físico en oposición a valores beneficiosos al alma. Silva expresa su frustración con una sociedad que no le valora como miembro productivo por su pesimismo creciente. Lógicamente se ve esta tendencia al máximo en su obra más tarde De sobremesa: “Through his alter ego in De sobremesa, a novel filled with wish fulfillment, Silva tragically denounces literary pursuits in favor of materialistic ones” (Dever 37). Sin poder definirse y justificarse en su sociedad, el poeta llega a la conclusión que el desengaño es inevitable; la realidad de la lucha no cierta—donde el autor nunca puede estar seguro de su respuesta—predice el eventual desengaño (Dever 17).

La crítica desde su muerte

Como cualquier elemento del mundo, la crítica de este autor cambia constantemente. Enrique Pupo-Walker comenta el constante proceso que la obra y la biografía de Silva ha sufrido:

A lo largo de varias décadas, la obra trunca de José Asunción Silva (1865-1896) ha sido sometido a una constante revalorización crítica. Y ese afán revisor ha enriquecido la bibliografía silviana con numerosos estudios. Insistentemente se ha investigado la labor renovadora del poeta, así como la estructura y fino timbre de sus versos” (63).

Con el estudio constante de la poesía y prosa del autor joven, la obra crece en su valor y las diferentes facetas de ella se manifiestan.

La obra de Silva tiene la ventaja de una muerte sensacional para atraer lectores a la literatura. “Ya en 1913, Rufino Blanco Fombona había señalado que la difusión de la poesía de Silva podía atribuirse lo mismo a su suicidio que a su vinculación con el movimiento modernista” (Jaramillo-Zuluaga 6). El suicidio es aún más efectivo para aumentar el renombre del poeta que las discusiones eternas sobre la clasificación del poeta dentro los movimientos del día.

Esta sección traza algunos de los estudios notables del autor. Uno de los artículos más famosos y también un estudio sólo una escasa veinte años más tarde es lo de Miguel de Unamuno donde el escritor español expresa los elementos que piensa sobresalientes de la obra:

Y no es que la originalidad de Silva esté ni en sus pensamientos ni en el modo de expresarlos; no está ni en su fondo ni en su forma. ¿Dónde

entonces?, se me preguntará. En algo más sutil y a la vez más íntimo que una y otro, en algo que los une y acuerda, en una cierta armonía que informa el fondo y ahonda la forma, en el tono, o si queréis, en el ritmo interior. (19)

Aunque los críticos todavía no pueden identificar bien su atracción a la obra del poeta colombiano, reconocen de que el arte queda superior a lo ordinario.

La admisión de este dato fue gradual y la popularidad del autor crece en una manera verdaderamente lenta. El reconocimiento del mérito es más reciente que muchas personas imaginan. Esta selección informa sobre un artículo que empieza a establecer la reputación de Silva entre los poetas de la segunda mitad del siglo XIX:

Otro estudio clave sobre Silva aparece en 1929 cuando Rufino Blanco Fombona escribe su opinión sobre el significado de la obra de Silva. Blanco-Fombona opina que Silva era valioso en la evolución del modernismo: “Todos le deben algo desde Darío hasta Neruo, no solamente en la novedad métrica, más también en las preocupaciones morales y en la angustia metafísica” (Miramon 173).

Blanco-Fombona plantea la visión de Silva como precursor de muchos poetas famosos del siglo XX y muchos estudiantes de la literatura tienen que reevaluar la poesía del modernismo. Rufino Blanco-Fombona arguye que los versos de Silva fueron mejores que los de Darío: “Sin parecer de un futuro tan notable poeta, son mejores y aun pueden leerse y se leen. Encontramos en ellos personalidad en asomo” (Miramon 178). También Blanco-Fombona atribuye mucho del éxito de Darío al poeta colombiano: “En efecto, entre las múltiples influencias que concurrieron en el genio lírico de Darío—único en

virtuosidad en nuestra lengua, como Poe en la suya –puede contarse José Asunción Silva” (Miramon 178). Con esta fuerte alabanza, la obra de Silva llama la atención de otros críticos.

El crítico, Alberto Miramon, atesta al dato que sólo en 1937 cuando publicó su libro cuarenta y uno años después de la muerte de Silva, los lectores comienzan a aceptar las creaciones del poeta:

El público se ha persuadido al fin [énfasis mía] del valor de su obra, conoce la armonía incomparable de sus ritmos, ha sentido el hechizo cautivador de sus matices, y sabe, en fin, de la perfección novedosa de su estilo, que ningún rival ha logrado igualar jamás y al que ninguna parodia ha envilecido nunca, porque despliega, en el más alto grado, los dones propios de la lengua castellana, juntado a un mismo tiempo las características más bellas y más energéticas de otras culturas. (171-172)

Pues de la cita, es evidente que la obra entera de Silva pasa la gran prueba y capta el interés y amor del público. Miramón describe el poeta aún en una manera más glamorosa, comparando el poeta no sólo con otros poetas de su tiempo y hemisferio, pero también ahora con poetas españoles peninsulares que siguieron la época de Silva:

Sus versos no sólo produjeron deslumbramiento, sino fueron también brújula de rutas nuevas. “Para Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Atonio y Manuel Machado, Antonio de Zayas, Ramón Godoy, Pedro de R’epide, Emilio Carrere y para mí, fue una revelación,” confiesa el gran Francisco Villaespesa. Y hubiera podido agregar a la lista los nombres gloriosos de Gabriel y Galán, Unamuno y Valle-Inclán. (Miramon 173)

Ahora el nombre de Silva se iguala a lo de Unamuno mismo, la primera crítica citada en esta parte de este estudio.

Para saltar a los años setenta, se puede ver que el renombre ha aumentado. En su prólogo a la obra completa de Guizado publicado en 1977 se ve la evolución del valor que la crítica le atribuya a Silva. La realidad crítica de la obra de Silva es que desde su muerte, los expertos admiten algún valor en su obra aunque sus contemporáneos sociales no lo reconocen. La opinión de Camacho Guizado aún atreve a concederle mérito para la actualización de las letras colombianas:

No creo que exista ninguna duda de que la poesía de Silva es la que inicia en Colombia la literatura moderna. Antes de Silva, todo es siglo XIX, sin excepción: Silva inaugura nuestro tiempo. Principalmente, claro, con el “Nocturno”. Silva se aventura en el irracionalismo, en el clima misterioso que ya los simbolistas europeos habían inaugurado. (Camacho Guizado xvi).

Ahora Camacho Guizado plantea que los poemas de Silva no sólo se comparan a la literatura de su propio idioma pero también con corrientes todavía fuera de su cultura.

En los años después de la publicación de la antología de Camacho Guizado, el centenario de la muerte de Silva inspira una profusión de artículos y libros sobre la vida y obra del autor. Una explosión de estudios de Silva ocurre en la década de los noventa. Durante los años 1996 y 1997 hay una gran profusión de estudios sobre la vida y obra del artista fascinante para celebrar el aniversario de la muerte del autor. De estos, una compilación de artículos en tres volúmenes, Leyendo a Silva, contiene una profusión de información y una colección de algunos de los estudios claves del autor que han sido

escritos desde la muerte del autor. Un libro aún más reciente que he citado mucho, es el de Aileen Dever. Este libro ha sido especialmente útil porque trata más los conceptos filosóficos de la obra que los específicos de su vida o la forma de sus versos. Este estudio entra el desarrollo emocional de la prosa y poesía y dibuja las varias influencias que contribuyeron al pesimismo mortal del autor.

En mi opinión, la crítica del futuro va a interesarse en la poesía de José Asunción Silva por varias razones. Por un lado, la muerte dramática del autor siempre le va a atraer atención. También, la cantidad pequeña de obras ofrece un enigma sin fin a los que quieren imaginar lo que podría haber sido. Esta sensación de pérdida y pesimismo que ocurre en los poemas de Silva inspira la investigación. Con nuevas obras descubiertas en los sesentas y setentas, hay muchos ángulos de la obra que todavía merecen discusión.

¿A cuál movimiento pertenecía Silva?

Un tema importante de la crítica es la clasificación de un autor dentro de un corriente o movimiento. Sería más fácil si un autor sólo muestra las características de un solo movimiento, pero, en la mayoría de los casos, no es la realidad. Las influencias literarias durante la juventud del autor son en gran parte europeas. A primera vista, José Asunción, como ciudadano de Colombia, parece encontrarse fuera de la tradición europea, pero, aunque el poeta nace y vive casi toda su vida en Colombia, una cantidad vasta de sus temas, materiales y patrones vienen de las letras occidentales. Dos factores grandes influyen esta herencia del mundo viejo. Primero, el joven herede el afán de literaturas extranjeras de su padre y la literatura occidental fue prodigiosa en su educación (Osiek, *Silva* 22). Con un padre muy aristocrático, libros del continente distante siempre son presentes en la casa, y, en las tertulias que ocurren en la casa y la

tienda de su familia, los amigos de su padre siempre deliberan sobre las nuevas modas literarios que llegan de Europa (Osiek, Silva 22). El segundo factor que determina la imitación por Silva del arte occidental era su viaje a Europa, como ya se ve del testimonio de Juan evangelista Manrique. Al volver al nuevo mundo, Silva lleva consigo muchos volúmenes de poesía, prosa y filosofía (Osiek, Silva 30). Camacho Guizado resume bien estas influencias en el joven: “. . . [S]u obra es, en buena parte, un intento de imitación, asimilación y adaptación de las letras decimonónicas europeas, españolas, o francesas, o incluso, norteamericanas (Poe). Es decir una obra culturalmente colonizada. . .” (xi).

Dentro de las antologías para estudiantes de la poesía español, Silva siempre se trata como uno de los modernistas, pero la clasificación nunca es tan manifiesto como debe de estar. Las influencias pertinentes a la obra de Silva cubren el espectro de movimientos durante su época. La escuela romántica tiene impacto en el joven autor porque Silva nació y creció durante un tiempo plenamente romántico. Su padre escribió artículos costumbristas, una de las formas populares románticas. En el sarcasmo de sus Gotas amargas, en el fuerte yo poético por lo largo de su obra y en los elementos exclamatorios se nota el romanticismo; todos los poemas que traduce son poemas por románticos franceses. En el texto Voces de hispanoamérica: antología literaria se define el romanticismo en el glosario así:

Corriente literaria prevaeciente en Europa e Hispanoamérica en el siglo XIX. Se distinguió por el predominio de la imaginación y los sentimientos sobre la razón. El escritor romántico es sumamente individualista, y por

tanto la visión que predomina en sus escritos es subjetiva. (Chang-Rodríguez 599)

Muchos críticos subrayan la semejanza entre Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), el poeta romántico español, y Silva. Las famosas Leyendas de Bécquer que se publica en 1871, seis años después del nacimiento del futuro poeta colombiano. Dever menciona un ejemplo de Silva que refleja la influencia del poeta español:

In a metaphor derived from Bécquer's Rima V (409) Silva likens poetry to a sacred vessel in which to place whatever beauty can possibly be seized from the insufficiency of life: 'Allí verted las flores que en la continua lucha,/ Ajó del mundo el fruto (Libro de versos 38)'" (50).

La semejanza entre la filosofía poética de Bécquer y Silva es visible también. Dever observa los elementos semejantes: "Silva . . . conceive[s] of art as an imperfect human creation, as if to confirm Bécquer's definition of poetry as 'esa aspiración melancólica y vaga que agita tu espíritu con el deseo de una perfección imposible'" (56). Su poesía, como la de Bécquer refleja esta añoranza para las cosas perfectas fuera del alcance del ser humano.

El momento clave en la formación de un propio estilo es su viaje a Europa. Su peregrinación dura por los últimos meses de 1884 y una parte de 1885, y es seguro que para el año de 1886 él está otra vez en Colombia (Osiek, Silva 28). Un amigo, Juan Evangelista Manrique, ya mencionado en la biografía del autor, cuenta las actividades de su compadre en Francia: "According to Manrique, he adopted the views of each of the

writers he was reading at the moment. Manrique states that he advised Silva to accept the relativity of truth and try to get away from the idea of absolutes” (Osiek, Silva 28). Esta cita revela el momento culminante en la formación del autor. Después de su vuelta, las características del futuro movimiento modernista comienzan a entrar en su obra. Serrano Camargo resume la determinación del autor en esta nueva etapa de su vida y de su arte:

Volviese más mundano con propósitos firmes de superar la timidez, sobreponerse a sus crisis depresivas y cambiar radicalmente a su estilo literario por uno nuevo en donde fuera posible dejar a un lado los preconceptos del clasicismo para ir libremente, como el gran Verlaine, entretejiendo imágenes con ritmos novedosos, en donde hubiese consonancias puras sin las cortapisas clásicas” (123)

En esta determinación, las semillas del modernismo empiezan a crecer en su obra.

Sería apropiado en este momento dar una breve explicación del modernismo porque mucho de la controversia se centra alrededor de este tema. La antología por Anderson Imbert lo describe así: “Cultivaban las formas literarias como valores supremos. Todo podía entrar en esas formas, lo viejo tanto como lo nuevo, pero las formas mismas debían de ser provocadores, desafiantes, sorprendentes” (82). Hay énfasis en una estructura que habla en sí, pero también combina esteticismo con los simbolistas franceses. Anderson Imbert describe esta influencia muy poéticamente: “Agregaron a sus maneras parnasianas, ricas en visión, las maneras simbolistas, rica en musicalidad. Tanto en el verso como en la prosa ensayaron procedimientos novísimos. Ante todo, una

portentosa renovación rítmica” (83). Este dato se lleva a otra pregunta: ¿qué es el simbolismo francés? El modernismo tiene mucho en común con esta tendencia nacida en Francia. Un resumen de un sitio de red del departamento de literatura de Virginia Tech llama la atención:

These Symbolists retained thematic commonalties in their work which included: life as an artist, questioning authority, life in Paris, primal lust, darkness, Vampirism and blood, death, urban life, poet as a painter or musician, and the view that language is flawed, but a necessary poetic device in recreating "reality" and communication. (“French Symbolism”)

Es sumamente imperativo subrayar la visión de la palabra que Silva hereda de este movimiento. En su novela, De sobremesa, casi todos estos componentes están presentes y lo clave al fin se ve tanto en el poder como en la insuficiencia de la palabra. Y no es mera suposición que Silva tenga contacto con esta literatura europea; es cierto que Silva conoce muy bien la literatura de su tiempo:

Es sabido que José Asunción Silva se realizó como artista bajo la influencia predominante de la cultura europea y que su capacidad de asimilarla fue prodigiosa. Se enorgullecía de estar al corriente de las últimas tendencias y manifestaciones literarias y, como señala su buen amigo Baldomero Sanín Cano, “conocía sobre todos a los desconocidos.” Nada más natural, por lo tanto, que al sufrir en tal grado el impacto de lo europeo, el poeta Silva aspirara a adoptarlo tanto en sus formas

superficiales (indumentaria, dieta) como en las íntimas. Lo que sí sorprende es que los críticos en general hayan aceptado sin cuestionarla, su pose de artista en trágico desacuerdo con su medio ambiente” (Smith 15).

Si hay tanta semejanza entre los simbolistas y Silva, también se puede conjeturar que Silva por lo menos tiene mucho en común con los modernistas o aún que Silva era precursor o fundador del modernismo debido de que la mayoría de los modernistas decadentes se inspiran en el simbolismo.

Unamuno trata de describir las características que separan a Silva del resto de los poetas llamados modernistas:

No sé bien qué es eso de los modernistas y el modernismo, pues llaman así a cosas tan diversas y hasta opuestas entre sí, que no hay modo de reducirlas a una común categoría. No sé lo que es el modernismo literario; pero en muchos de los llamados modernistas, en los más de ellos encuentro cosas que encontré antes en Silva. Sólo que en Silva me deleitan y en ellos me hastían y enfadan. (Unamuno 19)

Por esta cita, parece que Unamuno todavía no llega a una visión global de lo que es el modernismo. Quizás el año 1918, en lo cual este prólogo fue escrito, es demasiado temprano para juzgar los rasgos del modernismo.

Poco tiempo después los argumentos llegan a ser más y más complejos. Por el medio de los veinte, este tópico es materia de presentaciones académicas:

En lo que a la crítica de Silva se refiere, uno de los primeros en emplear este artificio fue el académico colombiano Carlos García Prada quien, en una conferencia de 1925, describió a Silva como el último romántico y el primer modernista y esto porque expresaba sus sentimientos con mesura y porque sus composiciones mostraban una cierta preocupación formal.
(Jaramillo-Zuluaga 6)

Esta opinión parece la norma para esta época. En mayor parte las críticas durante y después del tiempo de Unamuno identifican a Silva con el movimiento modernista. Miramon apoya esta posición en libro en 1937: “Una lectura atenta de la “Oda a Bolívar” (1883) de Darío, y el soneto “A un pesimista” de Silva (1884), bastan a probarlo.” (178). Miramon también observa que los versos de Darío eran a veces pésimos como los de Silva (Miramon 178). Miramón aún propone que Silva era más allá que los modernistas:

En el poema “Día de difuntos,” José Asunción Silva se adelantó en cuanto a factura a todos los modernistas y desde luego a Rubén Darío. En ese poema multimétrico empleó Silva, el primero, diversos metros, no aisladamente sino entrelazándolos: el ocho con el de nueve, como lo hiciera Darío muchos años después en el ‘Canto a la Argentina.’ (Miramon 179)

Como ya probé, en su semejanza a los simbolistas aún antes de la época del pleno modernismo, no es demasiado estrecho dar crédito a Silva para una parte de la inspiración del movimiento. Otro artículo un poco más tarde apoya esta idea también:

En 1946 Daniel Arango escribió uno de los ensayos más representativos dentro de esta tendencia. En “José Asunción Silva y el modernismo”, Arango vinculó las obras de Silva y de Bécquer con el objeto de

diferenciar ambas del romanticismo declamatorio; al mismo tiempo, asoció a Silva con el simbolismo antes que con el modernismo advirtiendo que “el hecho de que hayan sido casi paralelos el modernismo y el simbolismo, no los iguala en características intrínsecas [. . .]”. (Jaramillo-Zuluaga 6).

Al considerar las opiniones de tantos expertos, la relación entre Silva y los simbolistas y su participación en el movimiento modernistas son innegables.

Otros críticos citan un poema de Silva como evidencia de que Silva estaba en contra del movimiento nuevo, incluyendo a Hector Orjuela, un experto eminente, quien trabajó algunas ediciones de la obra completa de Silva:

Sin embargo, Silva era enemigo del amaneramiento de la nueva tendencia y así lo demostró al publicar en El Herald, con el seudónimo Benjamín Bibelot Ramírez, su célebre crítica en verso contra los rubendaríacos: <<Sinfonía color de fresa con leche>> (1894). (L)

Se puede oponer este argumento por recordar que Silva siempre criticaba cualquiera tendencia literaria que encontraba igual que criticaba la sociedad bogotana. Sería una reacción lógica de un hombre tan aristocrático. Más tarde Orjuela describe como aún entre dos expertos que trabajaron en una misma edición de las obras de Silva había desacuerdo:

El ensayo de Bernardo Gicovate, catedrático de la Universidad de Stanford, <<El modernismo y José Asunción Silva>>, que abre la sección <<Historia del texto>>, ofrece una interpretación sobre el alcance, significación y rasgos generales de esta etapa que representa el

advenimiento de la modernidad en el mundo hispánico de la cual Silva se considera uno de los más destacados iniciadores. Éste, sin embargo, en concepto de Eduardo Camacho Guizado en su estudio <<Silva ante el modernismo>>, no puede identificarse con el amaneramiento característico del estilo típico de los modernistas, el cual rechaza abiertamente tal como lo harían años después algunos posmodernistas con los que tendría mayor afinidad. (LXV)

De esta cita substancial, la dificultad de juzgar este tema se manifiesta. En otra antología más reciente, Voces de Hispanoamérica, los editores declaran que Silva no es modernista:

En poesía, Silva rechazó el modernismo preciosista de primera hora, el de las fiestas galantes y objetos decorativos, y se burló de los imitadores de Ruben Darío. Sus poemas comunican, a veces, sentimientos de tristeza y melancolía, y otras, una visión sarcástica, realista y despiadada del mundo. (Chang-Rodríguez 259)

Esta opinión niega una relación entre Silva y los modernistas, pero hay que recordar que aún Darío tuvo sus períodos de pesimismo, y, al fin Darío tanto como Silva se siente el desengaño en su fe en el poder de la palabra para crear un mundo perfecto. A diferencia de Silva, Darío escoge una poesía más comprometida en vez del suicidio.

Otras influencias en su obra

Hay dos influencias más que merecen atención. Las diferentes fuerzas aparecen en el orden que el joven las encuentra. Primero, la influencia muy fuerte y casi omnipresente es la religión católica que Silva, como la mayoría de sus paisanos, experimenta desde su nacimiento hasta su enterramiento en un cementerio para los que se

suicidan fuera de lo reservado para los cristianos (Osiek, Silva 48). Osiek relata que para una persona durante este tiempo en Colombia la Iglesia Católica era la única respuesta espiritual aceptable:

The influence of religious education developed in him a preoccupation with morality, and a concentration on sin which is often visible in his anguished attitude concerning the erotic. This is especially visible in De sobremesa (After-Dinner Chat). He drifted away from his religious faith, perhaps influenced by his reading and his study of many different agnostic and atheistic writers. Visible in his works is this ultimate lack of religious faith. (Silva 31)

El efecto directo de esta pérdida es su rechazo de la transformación milagrosa en sus variaciones del cuento de hadas.

Otra influencia muy pertinente a este trabajo en particular y muy temprano en la vida del autor es la de los movimientos de los cuentos de hadas durante la niñez de Silva. El experto Jack Zipes, quien ha escrito varios libros sobre el sujeto, comenta la situación del cuento durante los años tempranos de la vida del poeta colombiano:

By the 1860's numerous writers continued the 'romantic' project of subverting the formal structure of the canonized tales (Perrault, Grimm, Bechstein, Andersen) and to experiment with the repertoire of motifs, characters, and topoi to defend the free imagination of the individual and to extend the discursive social commentary of the fairy tale. (xxvii)

Es seguro que la asociación entre Silva y el cuento de hadas comienza en su niñez. El autor nace durante un tiempo de otro movimiento de interés en el cuento de hadas en

Francia. Durante este mismo tiempo durante los años de 1862 y 1922, más de quinientos cuentos se publican (Seifert 184). Con un padre quien constantemente importa cosas de lujo de Europa y también cultiva una gran admiración de la literatura, los libros de moda en Francia sería cosa atractiva para la importación (Osiek, Silva 26). Por la llegada de Silva al paisaje literario de su tiempo, todos ya han llegado a conocer el canon de las historias y muchos ya participan en el acto de cambiarlas—un acto de subversión de un marco ya existente, una destrucción de un orden ya establecido. Silva en su propia búsqueda de realidad renueva el género como otras de su generación para crear una fantasía y para hablar a sus circunstancias específicas y también en el caso de Silva, éste intenta justificar su propia vida.

Una conclusión sobre la obra y crítica de Silva

En conclusión de Miramon: “Pero a nosotros, como críticos y como colombianos, nos basta con saber que entre los poetas de América ninguno le supera en importancia tanto que de José Asunción Silva” (182). De esta crítica es obvio de que la clasificación de Silva como modernista o posmodernista no importa tanto que necesitamos dar cuenta de que Silva ocupa lugar seguro en el canon de poetas hispanoamericanos e hispanohablantes de ambos lados del océano atlántico.

La irrealidad presente en la percepción de Silva: “Silva me parece un niño grande que se asoma al brocal del eterno misterio, da en él una voz y se sobrecoge de sagrado terror religioso al recibir el eco de ella prolongada al infinito y perdiéndose en lotananzas ultracósmicas, en el silencio de las últimas estrellas.” (Unamuno 26). Pero algunos retan esta perspectiva de Unamuno. Anderson-Imbert comenta la madurez presumida o no presumida del autor: “Por no interesarse en el favor de los lectores no les ayudó

ordenando la propia obra, que por su mezcla confusa produce una impresión falsa de inmadurez” (74).

En su literatura se ve esta evolución: los primeros poemas muestran la inocencia y la fantasía de la niñez, los últimos se obsesiona con la muerte. “Los únicos medios posibles para que el poeta eludiera la realidad causante de su pesimismo, eran la evasión o la muerte por propia mano, y esta última fue la que finalmente escogió” (Osiek, Estudio estilístico 15). Silva al fin de su vida rechaza la realidad de otras personas de su edad y clase. Quizás el romanticismo contribuye mucho a su pesimismo: “The characters [de su obra] . . . often suffer in love because they have difficulty reconciling idealized versions of romantic love with daily experience” (Dever 5). Al fin, Silva se confronta en el mismo lugar; él busca explicarse la vida y no encuentra una respuesta. Silva en sus propias palabras expresa su conflicto con la vida moderna en su última obra maestra:

Percibir bien la realidad y obrar en consonancia es ser práctico. Para mí lo que se llama percibir la realidad quiere decir no percibir toda la realidad, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad? . . . Lllaman la realidad todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentirlas. (182)

Este fragmento resume la vida de Silva, un hombre no entendido por paisanos que prefiere una realidad alternativa donde el arte, perfecto en vez de pragmático, reina. La perfección de sus versos intenta ocultar la falta de propósito y fe en su vida y crear otro sistema de creencias: “His recognition that being human is radical insufficiency induces

him . . . to seek solace in fantasy” (Dever 44). La fantasía reemplaza el vacío espiritual de su alma. Al fondo, este elemento del estilo tiene mucho en común con los cuentos de hadas. Como las historias, él quiere negar una naturaleza puramente materialista del universo: “Los poemas silvianos están constantemente lanzando sus flechas hacia esta dimensión situada ‘más allá’ de lo real” (Guizado xl). En otras palabras, Silva siempre quiere buscar un elemento espiritual que no podía encontrar en su vida afuera del arte. La evolución final de esta búsqueda no termina felizmente como las narraciones mágicas. “Silva . . . choca con la realidad y su única posibilidad de transponerla es la proyección de raíz religiosa que lleva a lo sobrenatural; los simbolistas dinamiten ese muro de lo real y abren la senda del surrealismo” (Guizado xlii). Con la influencia de diferentes filosofías, Silva abandona esperanza de la intervención sobrenatural y se pierde en la desesperación completa. Como consecuencia, siempre hay en sus poemas una referencia al sobrenatural, aunque una fuerza que nunca materializa para reparar las circunstancias. En esta sentido, su arte comparte con el género fantástico la necesidad de evasión y la añoranza por un rescate.

Su autocrítica y una discusión de la poética del autor

Un aspecto del arte es que el arte no es realidad. El arte puede reflejar la realidad o imitar la realidad hasta cierto punto, pero la fijación de Silva en el arte refleja la irrealidad en la cual vivía. Dever encapsula esta idea muy sucintamente: “Art is an attempt to gain control, to capture meaning through their interpretation of reality by recreating that reality” (39). Dever también comenta que “Silva concludes that poetry like wine can intoxicate and serve as a balm to the misery of life” (50). El acto de crear arte prueba otra vez la fantasía en la cual prefería vivir Silva. Su realidad no era suficiente

para su mente creativa, su conocimiento era más afondo de lo de la sociedad que le rodea y la combinación de los sucesos de su vida hizo la creación de un mundo fantástico una atracción tentadora. Quizás también el arte es una manera de recrear las emociones que no podía expresar a su familia o pocos amigos. Silva enfatiza la pureza del arte: “The metaphor of poetry as “vaso santo” (Libro de versos 38) is especially appropriate because it connotes limitation: within poetry only pure thoughts are distilled from the world” (Dever 50). El propósito de la poesía de Silva es protegerse de la realidad del mundo, pero en sus versos más sarcásticos, el mundo intrude en el mundo lírico y bello que el poeta aspiraba crear.

Es esta imagen del vaso que llama la atención del lector a las semejanzas entre la poética de Bécquer y Silva. La misma idea aparece en la Rima V de Bécquer:

Yo, en fin, soy ese espíritu,
desconocida esencia,
perfume misterioso,
de que es vaso el poeta. (Smith 31)

En su oposición del nuevo corriente del modernismo tenemos sus propias palabras que lo condenan. Smith cita una carta de Silva a su amigo Baldomero Sanín Cano. Hay que recordar que esta carta es del período muy productivo cuando el auto estaba en Caracas trabajando en el campo político y que los pensamientos aquí representan una manera de escribir más representante de sus últimos años últimos.

Y lo más curioso de todo es que en conjunto la producción literaria tiene como sello la imitación de alguien (inevitablemente) y que si usted tiene la

paciencia de leer no encuentra una sola línea, una sola página, vividas, sentidas o pensadas. . . (Smith 22)

Silva vocea su criticismo sobre el proceso creativo de los modernistas. Mark Smith hace una observación sobre sus comentarios: “la insistencia de Silva en la importancia de la preparación intelectual y del estudio cuidadoso del arte como requisitos para la creación de la poesía se parece mucho a la actitud del mismo Darío” (22).

El consejo práctico de Darío sobre el acto de crear arte aparece en una carta a su amigo Pablo Emilio Coll.

Puesto que usted ha vuelto a consagrarse al feo vicio literario, conságrese de lleno. Escriba, estudie mucho, viva con todo su espíritu las más amplia y profunda vida intelectual que pueda vivir, recuerde que hay un deber superior a todos lo otros, que es desarrollar todas las facultades que uno siente en si, en el dominio del arte. No extrañe en mi fanatismo determinista, insiste en mis consejos de siempre: **higiene y estudio**. Para hacer obra literaria perfecta es necesario que el organismo tenga la sensación normal y fisiológica de la vida; las neurosis no engendran sino hijos enclenques, y sin un estudio de 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. (Smith 23)

Otra vez Smith observa que ambos Rubén Darío y José Asunción buscan una transcendencia por su arte porque la meta última es crear algo eterno (22). Esta

preocupación con lo eterno de su arte refleja la necesidad de buscar algo espiritual que Silva no puede encontrar ni en la iglesia ni en la filosofía del tiempo. Smith resume la lista de necesidades que parecen el basis para la creación:

Por fin, debe observarse que Silva en estas frases dedicadas a sus íntimos no menciona en absoluta la función de la imaginación ni de la inspiración en la literatura, mas la idea implícita es obvia—estos elementos necesitan fundarse en una sólida base intelectual y un bienestar físico para que se produzcan obras de arte duraderas. (24)

Smith confronta la dificultad de resumir exactamente la que es la poética de Silva:

Típicamente, los críticos han fallado en la empresa de descubrir una poética coherente en Silva porque no se han preocupado suficientemente por diferenciar entre las varias máscaras que el poeta gustó utilizar. Juan Carlos Ghiano, por ejemplo, ha dicho que las referencias literarias de Silva son “De conciliación difícil, como suelen serlo las manifestaciones estéticas de algunos modernistas”, no cabe duda que parece certera su opinión en si no se mira con cuidado el contexto en que aparecen tales referencias. Ghiano, por ejemplo, contrasta el primer verso de “Ars” (“El verso es vaso santo”) con las siguientes palabras del héroe de De sobremesa, “Mientras más pura es la forma del ánfora, más venenoso puede juzgarse el contenido” –y concluye que Silva se contradice (10). Todo lo contrario: las dos metáforas radican en la idéntica percepción de la poesía como divisible en los elementos de forma (“vaso”, “ánfora”) y contenido (“Viejo vino”, “veneno”). El hecho de que Silva y su héroe José

Fernández no son la misma persona explica la diferencia en la naturaleza de los contenidos. (32)

Quizás ni la una opinión que Ghiano ni la otra de Smith sean correctas. Quizás no haya contradicción ni concordancia. Yo leo como una mera señal del proceso de perder su fe que ha cumplido su trayectoria destructiva en la vida del hombre. Las dos percepciones que Silva relata son contradicciones pero no son contradicciones con lo cree Silva al momento cuando el autor las escribe. Casi no se puede separar la vida de Silva de su obra. La amargura que se presenta en las palabras del protagonista José Fernández refleja el curso descendente del entusiasmo del poeta. Al momento cuando Silva escribe las palabras más tempranas sobre el vaso de la poesía, todavía no ha bajado al fondo de su desesperación. En mi opinión hay que pensar en la poética del autor como algo que evoluciona por lo largo de su obra. Ya se ve una diferencia marcada entre las poesías de El libro de versos y las poesías de Gotas amargas.

Admito que Smith está correcto en decir que no se puede decir que Silva intenta crear un reflejo preciso de si mismo en el protagonista Fernández.

Como ha dicho Rafeal Maya de José Fernández, “Es Silva y no lo es. Parece que Silva, en ocasiones, aspirara a identificarse con su protagonista, y que en otras, desea ofrecerlo como una figura objetiva, extraña a su vida y a sus aspiraciones” (17). Es obvio, por lo tanto, que al mirar las páginas de De sobremesa en busca de la poética de Silva hay que cuidar de atribuir ciegamente al autor colombiano todas las opiniones expresadas por el ente ficticio que creó. (34)

Pero estoy de acuerdo con esta declaración porque esta obra última no puede representar el cuerpo entero de las creaciones del autor.

Puedo ver la declaración del veneno del arte como un crítica de cómo no puede alcanzar la fantasía perfecta por su arte. No puede restaurar su espíritu desolado por tantos estudios adultos por su deseo de crear. El desengaño final define su poética; el arte no le satisface.

Hay que volver ahora a unos de los poemas más tardes que escribió Silva. Camacho Guizado comento éste: “Al pie de la estatua” es un poema dedicado a Bolívar que Silva recitó en la legación de Venezuela en 1895, es decir, un año antes de su muerte” (xxii). Camacho Guizado lamenta el hecho de que en muchos aspectos este poema aparece tener más en común con los neoclacistas que cualquier movimiento romántico o modernista (xxii).

La fecha es importante, pues el contenido del poema nos muestra la probable evolución del pensamiento de Silva, la naciente preocupación histórica y política que parecía empezar a dominarle, pero también su probable (y deplorable) dirección poética y estilística. (Camacho Guizado xxii)

La verdad es que nunca va a existir una opinión definitiva sobre este asunto porque en realidad el poeta mismo no tiene voz. Silva muere antes de revelar su propia definición y muchas de las comunicaciones del poeta a otros han sido perdidas por el tiempo. En mi opinión, Silva no critica tanto la forma de su obra como el fondo espiritual de su vida, su obra y su cultura

Capítulo III: EL CUENTO DE HADAS

Una definición del cuento de hadas

En esta sección, defino por lo menos superficialmente el género del cuento de hadas. En el “General Editor’s Statement” del libro por Stephen Swann Jones, Ron Gottesman entra en esta batalla de acercar a una descripción de lo que es un género. El nota la dificultad en este estudio: “Genre is among the slipperiest of literary terms, as any examination of genre theories and their histories will suggest” (vii). También Gottesman describe la naturaleza cambiante de una categoría de literatura: “By common consent kinds of literature do exist—not as fixed categories but as fluid ones that change over time as the result of complex interplay of authors, audiences and cultural institutions” (vii). En esencia, esta sección investiga los rasgos que unen este tipo de literatura.

Primero, las narraciones fantásticas heredan mucho de su historia oral y esta herencia de literatura oral hace una definición aún más difícil: “This long and diverse heritage makes the task of defining the genre difficult, especially in light of its dual existence in folklore and belles lettres” (1). Jones enfatiza esta influencia en el desarrollo de las historias

We need to realize to what extent these tales were initially created by storytellers and audiences through the ongoing and evolving process of oral transmission, a process that encourages both variation (as a product of the inspiration of storytellers and the contributions of audience members) and the continuity (as a product of the inherited, traditional forms or structures of these stories). (xi)

Como otras divisiones de la tradición oral, los cuentos tienen casi una variación para cada lugar. Pero hay que preguntar, ¿Cómo se puede diferenciar este grupo fantástico de otras ramas de la tradición oral?

Jones comienza su libro The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination con una descripción de diferentes narraciones folklóricas. Jones separa las narraciones folklóricas en tres tipos: “etiological narratives employing immortal protagonists,” “quasi-historical narratives employing extraordinary protagonists,” y “quotidian narrative employing ordinary protagonists” (8). En palabras más comunes, estos tres tipos en el mismo orden son mitos, leyendas y cuentos folklóricos. Se puede dividir esta última categoría en cuatro diferentes divisiones: cuentos morales o didácticos, cuentos cómicos, cuentos románticos y los cuentos con elementos mágicos (Jones 8). Por este análisis, Jones justifica su aserción: “underlying the apparent fluidity of the texts is their surprisingly strict adherence to some basic structures characterizing the genre” (3). En esencia, aunque el trabajo de definir el género parezca imposible, se puede identificar algunas características claves que lo separan de otros.

Jones resume muy bien las características que componen la fórmula de un cuento en esta categoría: “the use of fantasy; the confronting of a problem; the successful

resolution of that problem; the use of a sympathetic protagonist; and the presence of a thematic core” (xiv). De todas las diferentes características comunes lo fantástico es clave: “The incorporation of fantasy may be regarded as the most salient formal or stylistic feature of this genre” (Jones 12). No se puede tomar el nombre demasiado literalmente porque muchas veces no aparece ninguna hada por toda la historia, porque cualquier elemento que tiene un matiz mágico y fantástico comparte el título (Jones 9). El nombre de las historias se clarifica más por el nombre inglés: “In England they are also referred to as wonder tales, a term that more generically references the tale’s essential focus on fantastic events and characters” (Jones 9). Zipes comenta este aspecto del maravillo: “Wonder causes astonishment, and the marvelous object or phenomenon is often regarded as a supernatural occurrence and can be an omen or portent” (xviii). En estos cuentos, el elemento sobrenatural es presentado como una presencia verdadera que, de vez en cuando, estorba las vidas de personas secundarias. Esta característica también da esperanza al público. En las palabras de Jones, “Fairy tales depict magical or marvelous events or phenomena as a valid part of human experience” (9). Esta fe sirve como justificación para la existencia y da esperanza a todos que persiguen su fortuna.

A diferencia de otras narraciones como el mito, el héroe no busca el mejoramiento para su gente, pero busca su propio bien (Jones 14). Zipes propone que otro elemento definitivo del cuento de hadas es la transformación y que ésta es una parte integra en el paradigma del cuento (xvi). En este asunto Zipes está de acuerdo con muchos expertos: “Various scholars, such as Lüthi, Campbell and Battleheim, and Vladimir Propp have identified the confronting and resolving of a problem, frequently by the undertaking of quest, as essential to the fairy tale” (Jones 14). Como consecuencia, muchos de los

cuentos tienen que ver con una persona al borde de su vida adulta que tiene que pasar por un reto grande para ganar lugar en el mundo adulto:

In the tales for developing adolescents, which is the largest subdivision of the fairy tale genre, the protagonists are in the process of leaving their parents' home and finding one of their own, and the problems they face generally concern the difficulties of acquiring a mate. (Jones 24)

Jack Zipes, uno de los más reconocidos en el campo enfatiza esta característica del género y propone que el cambio milagroso que sobreviene el problema o la situación del personaje central es muy característico del cuento maravilloso y la diferencia de otros géneros. Este cambio explica mucha de la popularidad de los cuentos por introducir esperanza en las vidas de todos buscando lugar en el cruel mundo adulto. Los cuentos presentan la posibilidad de sobrevenir la incertidumbre de la vida:

To awaken our regard for the marvelous changing condition of life and to evoke in a religious sense profound feelings of awe and respect for life which can be altered and changed to compensate for the lack of power, wealth and pleasure that most people experience. (Zipes xviii)

La apariencia del hombre cotidiano es clave en mantener la fama del cuento, ambos escrito y no escrito, por todos los siglos. Este protagonista no tiene habilidades extraordinarias, como figuras de leyendas, sino que es una persona quizás pobre, quizás fea, quizás sin padres o estación social. A veces a la figura central le falta por completo un nombre:

For instance, many tales concern a simple fellow named Jack, Hans, Pierre, or Ivan who is so naïve that he seems as if he will never do well in

life. He is often the youngest son, and his brothers and other people take advantage of him or demean him. However his goodness and naïveté eventually enable him to avoid disasters. By the end of the tale he generally rises in social status and proves himself to be more gifted and astute than he seems. (Zipes xvii-xviii)

Los cuentos no ponen valor en lo que es el protagonista sino en lo que puede ser. Parece una característica sumamente importante en un protagonista común, porque implica una persona de clase baja que puede subir:

Finally, the ordinary protagonists of folktales remind us of ourselves, and their quests and questions are on a very personal level the same as ours. Their concerns with getting married and establishing a home speak directly to our most individual needs. As a result, we regard folktales as personal entertainment, as engaging fictions reflecting our ability to laugh at ourselves as well as to express our deepest dreams and fears. (Jones 9)

Y Jack Zipes observa:

Everybody and everything can be transformed in a wonder tale. In particular there is generally a change in the social status of the protagonists. For the peasants who constituted the majority of the population in the Middle Ages, the hope for change was embedded in this kind of narrative, and this hope had nothing to do with a systematic and institutionalized belief system. (xvii)

Los temas y búsquedas de los protagonistas son los que motivan el hombre contemporáneo: “Sometimes simple survival and acquisition of important knowledge

based on experience form the ending of the tale” (Zipes xvii). Este dato explica la atracción universal de los cuentos.

Jones divide los temas de los cuentos de hadas en tres grupos básicos que centran en las preocupaciones de diferentes grupos del público (27).

It should not be surprising to find that tales with young children as protagonists tend to focus on issues about relating to parents and on achieving recognition of social competence, that tales with adolescent protagonists mostly concern themselves with sexual maturation and finding a mate, and that tales with adult protagonists generally treat marital stress and other difficulties of adult daily life. (Jones 27)

En resumen, el cuento de hadas es un fenómeno que goza una popularidad eternal por su habilidad de hablar a las personas ordinarias y sus luchas cotidianas.

La historia

Esta sección detalla el desarrollo del género del cuento de hadas. Por esta razón, casi todos los cuentos de hadas que Silva menciona tienen su origen en la tradición occidental y esta sección se limita a la historia de ésta. En la investigación de este tema, es necesario apartar del contexto social contemporáneo. Figuras animadas con ojos demasiado largos y cuerpos idealizados: ésta es la imagen que salta a la mente cuando una persona piensa en los cuentos de hadas, pero esta concepción resulta de la comercialización que no se materializó hasta el siglo XX, años después de la muerte del autor colombiano (Zipes, Oxford xxx). Una cosa que la comercialización ha traído a los diferentes episodios es una sensación de homogeneidad. La verdad es que la historia de los cuentos de hadas comienza temprano y los propósitos que inspiraron la producción de

los cuentos son variados y dentro de cada historia hay una pluralidad de versiones. En la cronología del desarrollo de los relatos, el contexto social (los papeles del cuento y las actitudes hacia el cuento) es clave para entender su evolución. Con estudio, se encuentra que mucho del entendimiento del cuento (la expectación de un fin feliz, etc.) sólo es una interpretación más reciente de lo que un cuento de hadas debe ser. La percepción de qué es un cuento de hadas no es tan universal como queremos creer y este concepto de universalidad opone algunas características fundamentales de la corriente. Por ejemplo, en oposición a la universalidad que los cuentos gozan hoy en día, la popularidad inicial de ellas disminuye frente a otros tipos como las historias. Schenda describe la reputación que tiene el cuento de hadas en nuestro contexto social: “Only a fad at the end of the seventeenth and beginning of the eighteenth century . . . as well as forced examples of this genre elicited in the nineteenth century have lent the fairy tale a certain disproportionate importance” (77). Esta cita recuerda que el canon fija de hoy no ha sido siempre así.

Aunque su popularidad no alcanzara su ápice en sus formas más tempranas, el origen del género crece de la rica tierra de la tradición oral que nació antes de la concepción del primer sistema escrito (Jones 1). A la vez, hay que recordar que la poesía también es un género oral; Silva continúa esta tradición del cuento de hadas con su musicalidad y a la vez eleva la tradición al estatus de Arte con una “A” mayúscula. De sus orígenes folklóricos, el cuento de hadas hereda ciertas tendencias que lo define. Primero, las narraciones son dinámicas y pueden cambiar para reflejar mejor el ambiente contemporáneo del narrador (Jones xi). Por estas razones, la variación, en oposición a la universalidad y homogeneidad, es un atributo inherente en la evolución de sus tramas

(Jones xi). También, la continuidad es otra peculiaridad de la tradición (Jones xi). La continuidad representa el hecho de que los cuentos sólo tienen vida mientras una generación los pasó a la próxima (Jones xi). El hecho de que los cuentos no existen en una forma concreta forzaba la transmisión de persona a persona. Jones comenta la confusión del desarrollo excepcional del que vienen las semillas del cuento de hadas que Silva conoce:

First of all, since the tales circulated orally at the start, there are no exact and established versions, no identifiable authors, and no fixed titles. In oral tradition, fairy tales circulate over hundreds and, in some cases, thousands of years in multiple versions, adapted by different narrators in a style or manner specific to each narrator, often in very different historical circumstances. What we have are many versions of the same story coming not only from different narrators, but some different societies and cultures. (3).

Quizás de esta naturaleza dinámica proviene la vida durable mientras otros géneros languidecen y desaparecen por su naturaleza estática.

Los primeros cuentos aparecían antes de la influencia cristiana y muchos de los cuentos describen un sistema más o menos universal, fuerzas sobrenaturales apoyan las personas buenas y castigan las personas malas (Jones 20). Estas fuerzas sobrenaturales no son necesariamente identificadas con el sistema cristiano (aunque en las manifestaciones europeas los poderes muchas veces se identifican con las creencias cristianas) y se encuentra un sistema de valores muy general, sin una teología muy específica (Jones 20). Por causa del ambiente fervientemente religiosa que viene durante la Edad Media cuando

la iglesia institucional tuvo gran poder sobre la vida cotidiana de la población, los cuentos brillan como una buena alternativa literaria cuando José Asunción busca un sistema de creencias fuera lo tradicional español (Zipes, Oxford xxi). En resumen, estos primeros cuentos describen un poder más grande que pone el mundo en orden, pero no se puede relacionar este poder con la religión cristiana y, como consecuencia, más tarde se ven los cuentos como una amenaza a la iglesia católica (Jones 20).

De esta fundación oral, las historias sufren una transformación y las primeras instancias escritas de estos cuentos aparecen durante la Edad Media. La publicación en el siglo XII de la colección anónimo de cuentos de hadas que se llama Novellino señala esta nueva etapa en la evolución de la corriente (Zipes, Oxford xxi). Antes, los cuentos aparecen dentro de otras narraciones, pero ahora los cuentos crecen en popularidad se definen como un género separado (Zipes, Oxford xxi). Dos colecciones por dos autores italianos que alcanzan el título de padres de los cuentos de hadas empiezan a establecer un canon de episodios muy conocidos que determinan en gran la evolución de los cuentos hasta el siglo XVIII (Zipes, Oxford xxi). Giovanni Francesco Straparola, el autor de Le piacevole notti, y Giambattista Basile, el autor de Lo cunto de li cunti (Il Pentamerone) escriben versiones fundamentales que otros más tarde adoptan (Zipes, Oxford xxi).

Zipes resume estas primeras compilaciones:

Though all their fairy tales have moral or didactic points, they have very little to do with official Christian doctrine. On the contrary, their tales are often bawdy, irreverent, erotic, cruel, frank, and unpredictable. The endings are not always happy. Some are even tragic; many are hilarious. Some tales are very short, but most are somewhat lengthy, and they all

clearly intended to represent and reflect upon the mores and customs of their time. . . From the beginning, fairy tales were symbolic commentaries on the mores and customs of a particular society and the classes and groups within these societies and how their actions and relations could lead to success and happiness. (Oxford xxi).

En esta nueva forma, la literatura experimenta un cambio de público. Antes el conocimiento único que una persona requiere era lo de entender el idioma, pero al aparecer en forma escrita, el lector tiene que poder leer (Zipes, Oxford xxi). Los cuentos eran parte de la tradición popular, conocidos a hombres, mujeres, niños, de clase baja hasta clase alta y todas personas que comparten un idioma compartían estos relatos. Con la venida de una clase intelectual, los relatos forman parte de una jerarquía privilegiada que excluyen las clases analfabetas (Zipes, Oxford xxi). La gente alfabetizada era más homogénea porque la mayoría de personas que pueden leer eran hombres nobles o religiosos (Zipes, Oxford xxi). Esta perspectiva masculina domina las tramas y, como consecuencia, los cuentos sirven como comentario social de un punto de vista masculino con una ausencia de otras voces (Zipes, Oxford xxi). Las historias llevan el papel de enfocarse en los intereses principales de la minoría que las leen: una guía para los hombres que quieren encontrar una esposa rica o virtuosa o un plan para subir en la estructura de aquella sociedad. Esta primera etapa llega al fin cuando los cuentos perdieron popularidad por causa de un énfasis en una religión estricta y literatura puramente didáctica para reflejar las enseñanzas de la iglesia (Zipes, Oxford xxii).

Una segunda etapa de desarrollo ocurre al término del siglo XVII en el país de Francia donde, como durante la Edad Media, el cambio de público influye el enfoque de

las historias (Zipes, Oxford xxii). En cambio de un grupo limitado de lectores masculinos, las clases medias y altas llegaban a aceptar estos relatos como entretenimiento legítimo y el género recibió su nombre de un grupo de escritoras femininas (Zipes, Oxford xxii). Los franceses adaptan los cuentos a las peculiaridades de su cultura. En una sociedad llena de intriga, grandeza y decadencia, las narraciones maravillosas ya no son el blanco de una edad muy liberal. Zipes revela el énfasis nuevo que hace el género mágico permisible: “secular and form discourses about courtly manners and power” (xxii). Ahora aún más de guía, las historias sirven como manipuladores para esforzar las normas de la sociedad.

Por el comienzo del siglo XVIII, la popularidad y el conocimiento general de los cuentos fueron innegables, debido al crecimiento de francés como idioma político y cultural (Zipes, Oxford xxii). También el propósito de los cuentos cambia otra vez con lectores aún menos homogéneos porque durante este tiempo en la evolución por los finales del siglo XVIII, hay otro paso que acerca a la existencia del género de hoy (Zipes, Oxford xxiii). Ahora versiones de la literatura de las clases altas aparecen en formas baratas que la gente común puede comprar (Zipes, Oxford xxiii). Aunque el género todavía no esté muy bien definido, los cuentos llegan a ser dirigidos especialmente a los niños, incluidos en su educación, y, como consecuencia, son simplificados para enseñar lecciones morales (Zipes, Oxford xxiii). Una preocupación durante esta edad ilustrada es el deseo de enseñar la diferencia entre realidad y fantasía: “Children have to learn to overcome their fear of ghosts, to rein in fantasy, to look directly at reality, and to have rational control of their life” (Schenda 77). Pero, poco a poco, la evolución del cuento le lleva a otro nivel de influencia. Las colecciones de cuentos tienen otra meta más concreta

de modelar conducta: “[Stories were] to be copied by other adults to cultivate a type of storytelling and reading in homes of the upper classes that would reinforce acceptable notions of propriety, especially proper sex roles” (Zipes, Oxford xxiii).

El poder del cuento está muy fuerte en el proceso de socializar e inculcar a los niños y, como consecuencia, los cuentos se encuentran como el tema de muchos debates.

The rise of ‘bourgeois’ children’s literature meant that publishers would make the fairy-tale more comprehensive, but they would also--along with parents, educators, religious leaders, and writers –pay great attention to the potential of the fantastic and miraculous to disturb and/or enlighten children’s minds. (Zipes, Oxford xxiii)

Con una visión didáctica de la literatura, muchas autoridades prefieren otros géneros más realistas (Zipes, Oxford xxv). Muchos cuentos de hadas sufren cambios para hacerles aceptables para niños y aún los hermanos Grimm deciden revisar su colección de cuentos de hadas para eliminar los elementos eróticos o cuestionables (Zipes, Oxford xxv).

El próximo paso en la evolución del cuento de hadas llega con la revolución industrial. Entonces, la popularidad de los cuentos es una rebelión contra la rutina tediosa, la suciedad y la pobreza; los cuentos ganan la imaginación de las clases medias y las clases bajas (Zipes, Oxford xxvii). Frente al crecimiento del burocratismo, vidas consumidas por el trabajo y personas trabajando encerradas sin la luz del día, el aspecto fantástico de los cuentos tiene una atracción especialmente brillante para el hombre normal (Zipes, Oxford xxvii). La necesidad de escaparse de la vida cotidiana fue tan fuerte que los elementos sobrenaturales eran permisibles si los cuentos enseñan las normas sociales del cristianismo y dominación masculina (Zipes, Oxford xxvii).

El ambiente literario durante los años antes y durante la niñez de José Asunción Silva revela un renacimiento del cuento durante el siglo XIX, muy cerca de su fecha de nacimiento. Los hermanos Grimm publican su primer volumen de su obra clave Kinder- und Hausmärchen en 1812, lo cual define la percepción del cuento aún hasta el siglo XXI, y, por mucho tiempo, casi se olvidan por completo otras versiones (Zipes, Oxford xxvi). Otro cuentista notable, Hans Christian Anderson, empieza su carrera en 1835 y publica profusamente hasta su muerte en 1874 (Zipes, Oxford xxvi-xxvii). Entre los años de 1850 y 1869 las colecciones de cuentos y leyendas multiplican y Schenda comenta las consecuencias de la proliferación del cuento escrito:

The text of the fairy becomes fixed into an invariable, an archaic, artefact. But it also becomes generally available, by escaping far beyond the limited circle of the primary communicators not only to the bourgeois children but gradually to the lower-class children as well . . . (85)

El significado especial de esta cita es que durante este tiempo muchos llegan a creer que la vida dinámica del cuento ha muerto y también establece el hecho de que cualquier lector de descendencia occidental reconoce los cuentos establecidos en el canon.

La situación de la gente durante la revolución industrial empeora la falta de distribución entre las personas pobres. En cuanto al poder de la persona típica de comprar esta profusión de literatura, Brian Alderson cita un ejemplo de la situación en Inglaterra en las décadas de los 1860 y los 1870: “At a time when the average weekly wage of workmen was considerable less than a pound a week, the potential market for Alice’s Adventures in Wonderland at six shillings a copy was scarcely universal” (265). En estas

circunstancias, el privilegio de de la familia Silva es muy notable porque si el alcance de la literatura juvenil es difícil en Europa, es doblemente difícil en Latinoamérica.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la literatura todavía no sirve sólo para enseñar una religión y los cuentos llegan a satisfacer esta demanda para literatura tanto para adultos como para niños. Algunos grupos religiosos ven la necesidad de imprimir cuentos menos abiertamente didácticos pero que todavía siguen en las normas establecidas (Alderson 265). Los cuentos de hadas con su larga tradición en cada país se ven como buen alternativo a otros tipos de cuentos seculares más peligrosos que las autoridades morales condenan fuertemente:

‘The press has been rapidly advancing its influence over the minds and conduct of the great Mass of the population,’ they reported, and: ‘the Boys and Girls from National schools who form a large part of the reading Men and Women of the present day’ were rapidly becoming prey to those publications ‘openly addressed to the passions and prejudices of the Multitude . . . and encouraging ribaldry, sedition and hostility to the established church.’ (Alderson 266)

Sin considerar la naturaleza flexible del cuento y la facilidad de subvertir los elementos de las tramas, el género parecía una opción buena para el entretenimiento de jóvenes.

La condición del cuento cambia por el tiempo que el autor deja su literatura infantil. Por el tiempo que Silva llega a Europa en 1884, el cuento en Francia se transforma en género más adulto. Los autores franceses de la segunda mitad del siglo XIX no se enfocan en reanimar las tramas tradicionales sino que magnifican los detalles del relato para dar otra perspectiva a historias ya muy conocidas (Zipes, Oxford xxvii).

En otras palabras, no hay tanta creación de nuevas historias como que hay una elaboración de elementos menores de las obras fundamentales. Las consecuencias aparecen en una literatura que reta las normas de la sociedad victoriana y conservadora: “The marvellous no longer comforts and reassures but rather disturbs and threatens as eroticism, ugliness, and and sex wars take centre stage” (Seifert 184). Durante este tiempo, todos los campos experimentan grandes saltos adelante que siembran los cambios que vienen en el siglo XX. Silva entra en este ambiente chocante a los diecinueve años cuando está muy abierto a las ideas avante-gardes de Europa.

Por el otro lado, la idea de enseñar las normas sociales por las narraciones continúa hasta el siglo XX. En 1937, la producción animada de Snow White and the Seven Dwarves por Walt Disney afirma esta visión del cuento (Zipes, Oxford xxx). Sus películas crean figuras que reciben ayuda de fuerzas sobrenaturales pero nunca reta las normas de moralidad cristiana y dominación masculina o sea patriarcal (Zipes, Oxford xxx). La única diferencia es que Disney, en la tradición capitalista, transforma el cuento en un éxito comercial y, con este paso, el cuento ha pasado de la página a la pantalla (Zipes, Oxford xxx).

La crítica del género

Ahora las diferentes teorías que tratan los cuentos de hadas han multiplicado hasta un número verdaderamente increíble. Hay diferentes modos de interpretación para las diferentes visiones sociales y políticas, pero hay que recordar que estas nuevas maneras de leer a las narraciones son productos del siglo XX, antes de la vida de Silva. Estas diferentes teorías pueden explicar la atracción que el autor se sentía hacia las narraciones folklóricas.

Las primeras lecturas de esta rama de literatura folklórica investigan las fuentes más tempranas de las historias. En este estudio, los hermanos Grimm, los autores de la famosa compilación de cuentos de hadas que estableció el canon durante la primera mitad del siglo XIX, teorizaron que los cuentos no eran productos de una sola persona:

Instead, they theorized, the myths from which fairy tales devolved were universal (at least throughout the Indo-European language area) and of such great antiquity as to be considered timeless. They recognized that fairy-tale creation was an ongoing process, with some elements of even traditional tales being new. They also accepted the position that such instances were unusual. (Ashliman 132)

Otra manera de interpretar los cuentos de hadas que todavía tienen influencia en los escolares de hoy son las visiones antropológicas de los cuentos. Un antropólogo famoso era James G. Frazer, y su gran conclusión sobre los orígenes y propósitos originales de los cuentos era que ellos eran parte de los ritos de fertilidad (Ashliman 137)

Una manera muy influyente de explicar y estudiar a los cuentos es la psicología. En su estudio de los cuentos de hadas, Stephen Swann Jones da valor a las interpretaciones emocionales y psicológicas porque mucha de la popularidad del cuento viene de su habilidad de conectarse emocionalmente con su público (xiii). Ashliman lo confirma, también: “Of all modern interpretive methods, none has been more prevalent than the psychological approach” (140). Freud introduce la posibilidad que los cuentos de hadas penetran la parte más interior de la mente humana y puede revelar diferentes pensamientos que normalmente están escondidos (Ashliman 140). Su ensayo

“Märchenstoff in Träumen” publicado en 1913 revela su hipótesis (Ashliman 140).

Quizás Freud sólo populariza lo que otros habían pensado:

The distortions and seemingly unnatural juxtapositions that have come to be known as hallmarks of surrealist painting and literature are common in traditional fairy tales, a fact that was noted more than a century before Freud by the German poet Novalis: “A fairy tale is actually like a dream image—without context—an ensemble of miraculous things and happenings—for example, a musical fantasy—the harmonic progressions of an Aeolian harp—nature herself” (Schriften, vol. 3, p 454). (Ashliman 144)

Jung explica la popularidad de los cuentos de hadas por una colección de experiencias semejantes y comunes que existen en la mente de todo el mundo (Ashliman 144). Los cuentos de hadas son simplemente revelaciones de esta herencia—esta autoconciencia colectiva. Un estudio clave que mira el fondo emocional de muchos relatos es The Uses of Enchantment por Bruno Bettelheim. Jones lo nombra como uno de los autores eminentes en esta área:

Bruno Bettelheim is perhaps the scholar best known for exploring fairy tales’ uses of enchantment, although there are quite a number of important scholars (such as Sigmund Freud, Carl Jung, and Joseph Campbell) whose work preceded his and to whom Bettelheim is indebted for premises and insights. (xii)

Otra manera de interpretar a los cuentos de hadas es el estructuralismo, un descendente de la análisis psicológico y antropológico (Ashliman 145). Vladimir Propp

aplicó esta teoría una colección de narraciones rusas clásicas y por su estudio propuso que hay semejanza en la relación de los diferentes elementos en los diferentes episodios (Ashliman 145).

Otro aspecto clave de los cuentos es su material sociológico. Aunque muchas veces, el cuento enfoque en la situación específica de un personaje, diferentes instituciones y prácticas culturales siempre están al fondo de la trama (Ashliman 146). Ashliman enumera una serie de estudiantes del campo que realiza investigaciones por este método: “Recent scholars in this area. . . include Cristina Bacchilega, Ruth B. Bottigheimer, Linda Dègh, Richard M. Dorson, Donald Haase, Lutz Röhrich, Key F. Stone, James M. Taggart, Maria Tatar, Marina Warner, and Jack Zipes (Ashliman 147).” Jones en su libro The Fairy Tale: the Magic Mirror of the Imagination resume muy sucintamente:

In addition to offering psychological instruction, fairy tales frequently depict and inculcate social values. They promote marriage and the patriarchal family structure as dominant cultural institutions. They depict roles and behavior patterns considered appropriate for each gender and for each age group. (20)

Una última manera de leer a los cuentos de hadas es utilizar casi la misma manera que una persona usa cuando lee otra obra de literatura y goza su belleza o efecto en el lector (Ashliman 149). Ashliman explica esta tendencia en la crítica del cuento de hadas:

This approach combines many or even most of the previously discussed methods, because a fairy tale (like a poem, a novel, or a film) can be satisfying for different reasons: musicality of language, vividness of

imagery, perceptive observation of human behavior, and many more.
(Ashliman 149)

Los proponentes de esta interpretación son Steven Swann Jones, Max Lüthi, James M. McGlathery, Wolfgang Mieder, Roger Sale y Jack Zipes (Ashliman 149).

Bajo todos los sistemas específicos de crítica tres motivaciones aparecen al fondo que unifican los cuentos. Primero, es obvio a todos que los estudian que un número considerable de los relatos tienen que ver con el cumplimiento de algún tipo de deseo (Ashliman 2). Dependiendo de la teoría de los diferentes escolares, el deseo podría ser para igualdad económica (en una lectura marxista), para libertad de una mujer oprimida (en una lectura feminista), para una experiencia sexual (en una lectura freudiana) o simplemente el deseo para un lugar en la sociedad (en una lectura sociológica). A diferencia de una narración más realista, las soluciones no son necesariamente obvias, como nota Ashliman en su texto: “The fairy-tale solutions to these problems are literally and figuratively out of this world” (2). Los cuentos ofrecen resoluciones inesperadas para alcanzar las aspiraciones de sus protagonistas.

Un segundo tema que los diferentes métodos de criticismo tratan es el miedo de un reto o de un tabú. El cuento de hadas crea el mundo fantástico donde se puede explorar estas creencias: “Closely related to wish fulfillment is a fairy tale’s ability to provide an acceptable outlet for the expression of fears and taboos” (Ashliman 2). Jones describe algunas situaciones relevantes a este tema: los cuentos nos ofrecen una guía para confrontar los problemas de la vida sin romper con las normas de la sociedad (19-28). Se enfoca en personas jóvenes que todavía no han podido descubrir su lugar específico en la sociedad. Muchos cuentos describen una confrontación de problemas como el abandono

por los padres o el estado de ser huérfano. Otro tema popular de los cuentos es la autoridad tiránico. En muchos cuentos una persona muy poderosa (posiblemente una madre o padre) trata de dominar al niño. El protagonista tiene que luchar por ser considerado suficiente en su cultura y sobrevivir sin la ayuda de un adulto o una persona madura (Jones 19-28).

El tercer elemento que ha sido el sujeto de las diferentes teorías de criticismo es la característica de explicación y educación. Aunque los cuentos de hadas no presentan los orígenes del universo, ellos tratan a la naturaleza de una manera menos didáctica y más divertida (Ashliman 4). Como ya probado, la educación de los niños siempre ha sido una preocupación de los autores de los cuentos hadas. Por las diferentes narraciones de diferentes generaciones es posible criticar los diferentes valores del pasado. Ashliman observa que la influencia de los cuentos no siempre era para lo mejor:

There is much to praise in the messages of ancient tales. Many of the values that then held families and communities together in a hostile world, enabling them not only to survive but sometimes to thrive and prosper, seem timeless in their merit: diligence, honesty, generosity, dependability, perseverance, courage, and a unique balance of self-reliance and selflessness. But other values, equally well represented in traditional stories, are embarrassing to sensitive modern readers. Sexism, racism, anti-Semitism, persecution of people deemed to be witches, and an almost pathological drive toward retribution are among ideals unapologetically advanced by traditional tales that modern readers find offensive. (4)

Esta cita describe la verdad nublada de los cuentos de hadas. Como el ambiente inseguro de la poesía de Silva, la realidad de los cuentos parece estar un gris ambiguo, en vez de blanco o negro.

Capítulo IV: LA EVOLUCION DEL GENERO EN LA OBRA DE SILVA

Las circunstancias y la crítica de la vida de Silva y la historia y la descripción del cuento de hadas ya conocidas, el propósito ahora es juntar los dos para que el lector de esta tesis entienda la pérdida de fe que Silva experimentó en su vida. Primero, se examina los poemas que prueban el conocimiento e importancia de los cuentos de hadas. Luego, voy a mostrar las semejanzas y las diferencias entre algunos relatos que Silva conoció y sus poemas. La tercera parte se trata de la gran obra de prosa, De sobremesa, y las últimas actitudes finales de Silva y su alter-ego ficticio, Fernández.

La importancia de los cuentos en la obra

La desaparición de los cuentos de hadas en la obra de Silva parece casi mágica porque después de los poemas en El libro de versos, hay escasa mención de las narraciones. En “Infancia” (Camacho Guizado 4) aparecen los cuentos de Caperucita, Barba Azul, Ratoncito Pérez y Urdemalas. En “Crepúsculo” (Camacho Guizado 7-9) aparecen Rin Rin Rencuajo, Ratoncito Pérez, Barba Azul, el Gato con Botas, el Lobo, Caperucita Roja, el Príncipe Rubio, la Bella Durmiente de la Bosque y Cenicientilla. Pero la magia de los cuentos no resta solamente en las meras menciones de las historias. Las palabras de los poemas mismos expresan un valor para el mundo fantástico de las narraciones

Dos poemas en particular, “Al oído del lector” (Camacho Guizado 3) y “Crepúsculo” (Camacho Guizado 7-9) reflejan cómo Silva apreciaba los cuentos de hadas. Cuando una persona comienza a leer una antología de los poemas de Silva, la primera colección que va a encontrar es El libro de versos y uno de los primeros poemas en la colección es “Al oído del lector.”

No fue pasión aquello,
fue una ternura vaga. . .
la que inspiran los niños enfermizos.
los tiempos idos y las noches pálidas

El espíritu sólo
al conmoveerse canta;
cuando al amor lo agita poderoso
tiembla, medita, se recoge y calla.

Pasión hubiera sido
en verdad; estas páginas
en otro tiempo más feliz escritas,
no tuvieron estrofas sino lágrimas. (Silva 1-12)

Este primer poema ejemplifica su fascinación con el mundo de los niños, la cual se manifiesta por su descripción sensitiva del afán de un joven por los cuentos fantásticos. En forma, el poema tiene tres estrofas de cuatro versos cada uno. Dentro de las estrofas, hay una rima asonante en los versos pares con los primeros dos versos heptasílabas,

mientras que los últimos dos versos de cada son endecasílabos. Osiek nota que este poema es uno de los que presentan la filosofía poética del autor colombiano (Silva 81-82). Osiek resume la teoría de creación presentada en el poema:

Poetry is not inspired by active passion but by the sentiment of a vague tenderness such as that inspired by “los niños enfermizos,/ los tiempos idos y las noches pálidas” . . . He believes that the spirit can be inspired to write poems only upon being moved to remember previous emotions in times of tranquility. (Silva 82).

Con esta análisis Osiek subraya la semejanza entre las poéticas de Bécquer y el colombiano (Silva 82). La añoranza del pasado perdido domina el escenario del poema y refleja un tema de los románticos. El deseo es para la reunión íntima en la cual podemos imaginar que un padre contaba una historia a un niño a la hora de dormir. “Es un poema literalmente susurrada ‘al oído del lector’” (Guizado xxxviii), como los relatos murmurados en los cuartos infantiles. Pues desde el comienzo de la obra de Silva los cuentos de la niñez valen mucho en su inspiración artística. Por no poder capturar en su vida madura estos tiempos felices, el “yo poético” experimenta una frustración en su estado presente. Por su arte, él va a tratar de capturar o restaurar este tiempo, pero es muy obvio muy pronto que el arte no es suficiente para dominar o vencer la filosofía adulta y el desengaño adulto. Durante los próximos poemas, él recrea el mundo ideal de un niño que ahora es nada más que un recuerdo vago. Guizado describe este ambiente de “Al oído del lector” y la mayoría de los otros poemas de Silva como “Una rigurosa precisión de lo impreciso” (xxxviii) que añade una distancia entre los tiempos felices y el presente.

Silva continuó su alabanza del estado fantástico de la niñez en otro poema en la primera sección de El libro de versos: “Crepúsculo” (Camacho Guizado 7-9).¹ La forma del poema no es experimental. Hay 16 estrofas de cuatro versos cada uno y cada verso tiene doce sílabas con rima consonante en los versos pares. Este poema gira alrededor de la recitación de un cuento de hadas y aquí el hablante confiesa que los cuentos por su larga historia duraban más que el mundo real en lo cual vivía. Se contrastan los dos mundos, el de la fantasía infantil y el del conocimiento adulto y educado:

Cuentos más durables que las convicciones
De graves filósofos y sabias escuelas,
Y que rodeasteis con nuestras ficciones,
Las cunas doradas de las bisabuelas. (Silva 57-60)

En el análisis de Osiek, Los cuentos representan un tipo de vida eterna que Silva no podía encontrar en su búsqueda religiosa:

Fairy tales are a type of dynamic eternity because they go back to faraway times of man and his history, and are repeated by present and future generations. These stories have a kind of connection since they have existed in all ages, and in this way past and present extend into the future.

(Silva 53).

La importancia de esta continuación de de la vida humana en alguna forma aparece como tema de muchos poemas de Silva, pero ningún poema muestra el optimismo de una religión o una filosofía menos los que preservan el recuerdo del maravillo de un joven al escuchar un cuento de hadas. Este temprano optimismo se manifiesta en la última estrofa del poema:

¡Fantásticos cuentos de duendes y hadas
que pobláis los sueños confusos del niño,
el tiempo os sepulta por siempre en el alma
y el hombre os evoca, con hondo cariño! (Silva 61-64)

El contraste entre los cuentos y los poemas

Ahora que la relación entre el cuento de hadas y la inspiración o que sea la importancia de los cuentos al escritor es claro, es posible examinar como el autor colombiano modificó diferentes elementos del género para material en sus poemas. En un sentido los poemas de Silva son ecos de estos cuentos y, en el eco, los cuentos llegan a tener otro significado en la poesía de Silva. Silva está participando en la transformación del cuento que ocurre durante cada generación, una herencia de la tradición oral:

Ultimately the definition of both the wonder tale and the fairy tale, which derives from it, depends on the manner in which a narrator/author arranges known functions of a tale aesthetically and ideologically to induce wonder and then transmits the tale as a whole according to the customary usage of a society in a given historical period. (Zipes, Oxford xix-xx)

En esencia, Zipes dice que el cuento hereda su significado del autor de la versión particular.

Para encontrar un contexto para la lectura de Silva que ayuda identificar y entender los cambios al patrón fantástico que Silva introdujo en sus obras, hay que recordar que una gran influencia en su producción literaria es el movimiento romántico. Silva compartía la vida corta y angustiada de muchos románticos. La desesperanza reinaba y, como resultado, la poesía que escribió más tarde y su versión de los cuentos

refleja la desilusión de una generación entera de autores. Tenía que abandonar al mundo fantástico de los niños y abrazar al mundo adulto aunque prefiera cantar el tiempo contento de la niñez por lo menos en la primera parte de su producción poética. Ni la niñez ni la adultez es un tiempo ideal, pero hay uno preferible sobre el otro: “Silva view[s] the deluded innocence of childhood more favorably than the disillusionment of adulthood” (Dever 10).

La diferencia entre la niñez y la adultez, la poesía temprana y la poesía más tarde de Silva, se encuentra en una pérdida de esperanza. No quiero decir que Silva rechazara los cuentos fantásticos, sino que él editó los rasgos sin los cuales el mundo del cuento de hadas parece vacío e inútil. Esta visión de los cuentos de hadas inspira una poesía que describe un mundo exquisito como los cuentos pero con un fin fatal como los suicidios de varios filósofos, autores y el poeta mismo. Es una poesía bella y apasionada, pero, sin la intervención del poder sobrenatural, un fracaso es la consecuencia cierta. La presencia más y más grande de la filosofía causa una negación creciente del mundo optimista de los cuentos de hadas. Osiek describe muy concisamente el resultado de su pérdida de fe: “Silva treats childhood as a land of fantasy and a realm which has to be destroyed as the child becomes a reasoning adult” (54). Dever describe el proceso en otras palabras:

Their mutability forms part of the restlessness of being human. For . . .

Silva . . . this process of change seems inevitably to lead the human being from a state of seeming innocence and faith during childhood to one disillusionment and uncertainty during adulthood. (8)

También, ella identifica la fe como un elemento que sólo tiene lugar en la niñez:

. . . Silva generally perceive[s] childhood as a deluded though contented state, that is, as a time when [he] believed in God and in the goodness of [his] fellow human beings, trusted in the attainability of hopes and dreams, and thought that life was meaningful. (Dever 8)

Por esta razón, sus poemas abandonan cualquier inclusión de un elemento fantástico y, en un sentido, muchos de sus poemas deconstruyen los cuentos de hadas al privilegiarse del mismo ambiente pero cambiar el desenlace.

Una característica específica que los poemas faltan es la transformación; su ausencia es clave para entender la vida de Silva y su poesía. Silva se ve en conflicto. No puede hacer sentido de los altibajos de su vida y se siente marginado por su estilo y su estado económico. Se enfrenta con la fría realidad del mundo adulto con la perspectiva de un niño desilusionado. Dever comenta los problemas que la madurez le trae al autor: “As adults their keen intelligence, which irrevocably separates them from the majority, allows them to perceive human life as radical insufficiency. Their innocence lost, they feel profoundly different, alone, and afraid” (40). Silva fue una persona muy sola—un poeta no apreciado en su país por su propia generación—y el aislamiento en que vivía aumentó su desesperación y aceleró la pérdida de su fe. Como consecuencia de la falta de transformación en su propia vida, los personajes en sus poemas y aún su prosa nunca alcanzan una transformación.

Un buen ejemplo de un poema que falta la intervención mágica y la transformación es “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6). Éste es un poema corto con 28 versos y rima asonante en los versos pares. Los versos alternan entre 11 sílabas en los versos impares y 7 en los versos pares—un tipo de silva. Hay mucho significado en esta

forma que Silva usa frecuentemente. Por una parte, el nombre del autor y la estructura del poema tienen el mismo nombre. En este contexto, es verdad decir que el autor es el texto. La silva es una forma de una larga historia en la literatura española con ejemplos del Renacimiento. Por una parte, este formato libera al poeta y a la vez da orden al poema.

La trama del poema es muy sencilla y cuenta la historia de una niña enferma que recoge una crisálida. Al momento de su muerte, el insecto sale de su “prisión” (19) y el yo poético reflexiona sobre el destino de las almas humanas.

Al verla va de la difunta niña,
la frente mustia y pálida,
y pensé: si al dejar su cárcel triste
la mariposa alada
la luz encuentra y el espacio inmensa
y las campestres auras,
al dejar la prisión que las encierra,
¿qué encontrarán las almas? (Silva 21-28)

También este poema muestra la crisis de fe y es precursor al desengaño muy profundo que siente el poeta al fin de su vida porque “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6) se inspira en los hechos de la vida de Silva. Este poema es uno de sus más tempranos y muchos expertos creen que el poema fue escrito a la muerte temprana de su hermana menor, Inés (Osiek, Silva 34). Dever describe el impacto de esta muerte en la temática del autor: “Silva’s poem “Crisálidas,” published when he was twenty-one, on his sister Ines’s death, also indicates metaphysical doubts about the fate of the human soul. [His] concern about mortality results in an acute awareness of the passage of time” (2). Silva usa el arte como

manera de recrear el pasado, una manera de recrear la realidad y se encuentra desilusionado al descubrir esta futilidad en su propia creación.

Primero, enumero las semejanzas que la obra tiene con los relatos. En el poema “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6), Silva pinta un ambiente exquisito que recuerda el pasado de la niñez. El personaje central del poema es una niña. Como buena heroína de un cuento de hadas, ella tiene necesidad—ella está enferma. En un ambiente casi mágico, la niña recoge una crisálida (la cual se puede interpretar como un símbolo de transformación) de una mariposa y la pone al lado de su cama. Bajo todos los elementos del poema, está el ambiente fantástico y vago por el cual Silva es famoso:

Cuando enferma la niña todavía
salió cierta mañana
y recorrió, con inseguro paso,
la vecina montaña,
trajo, entre un ramo de silvestre flores,
oculta una crisálida,
que en su aposento colocó, muy cerca
de la camita blanca . . . (Silva 1-8)

Aunque todos estos elementos son consistentes con el carácter de un cuento de hadas, hay una diferencia clave: en vez del milagro de una curación—o sea, una transformación—la niña muere al momento del escape de la mariposa. Con todos estos elementos, la niña (no una princesa, sino una chica normal), la necesidad de la niña (su salud) y un símbolo de transformación (la crisálida). El ambiente del cuento de hada aparece, pero, al fin, la transformación no es posible. La niña muere y la mariposa es

nada más que un insecto. El yo poético aparece al fin del poema triste y sin respuesta sobre el destino del alma. El ímpetu para escribir viene de los sucesos tristes de una vida cruel: “It is the sudden disappearance of a beloved human being, which impels to artistic creation” (Dever 41). Silva sólo puede ver el vacío después de la vida y como consecuencia no hay respuesta sino cuestionamiento. En vez luz y claridad, sólo hay ambigüedad en ambos el mensaje y el ambiente del poema. Dever explica el significado de los matices oscuros en este episodio:

[S]ilva employs the shadow image to underscore the idea of absence. Yet in this case this absence has nothing to do with feelings of inadequacy originating from gender and vocation but rather from inability to sustain possession of a beloved through art. (44)

Otro símbolo de la “mariposa dorada” (18) significa mucho. Hay que notar que el vuelo de este insecto es muy errático; el buscador la sigue sólo con dificultad. Este motivo refleja la naturaleza inconocible de la duración del alma después de la muerte. También, el hablante pinta la mariposa un matiz de oro. Esta metáfora muestra otra vez la fuerte influencia de los simbolistas. Se asocia el oro con riqueza o tesoro; la fe en el más allá puede ser un tesoro a quien tiene que sufrir las durezas de la vida, pero esta fortuna huye del alcance de quien la caza.

En su comentario sobre este poema, Dever nota la percepción especial del mundo que tiene el autor: “[He] also tend[s] to depict human existence as a union of opposites: youth and old age, dreams and crude reality. This perception stems from their idyllic conception of life in childhood, contrasted with disenchanting experiences and realizations in adulthood” (2). Aún a los veintiún años el joven poeta por su poesía

muestra su dificultad en reconciliar la vida actual con los ideales religiosos o fantásticos aprendidos en su juventud.

La muerte en el poema introduce un aspecto importante que aparece por lo largo de la obra del poeta. ¿Qué le espera a una persona después de la muerte? La Iglesia Católica no es suficiente para dar respuestas al autor colombiano sobre sus cuestiones existenciales y su duda del más allá. Dever comenta:

For Silva religious faith belongs to the past. He represents a society utterly lacking in Christian ethics, in which prostitution, adultery, and violence are rampant, signaling a lack of fear of divine retribution. His own loss of religious faith is a source of deep personal sorrow. (30)

Las enseñanzas de la iglesia son parte del pasado, como la recitación frágil del cuento por la chica en el poema “Crisálidas”(Camacho Guizado 5-6)—un recuerdo vago de la niñez. Como una fe religiosa, los cuentos de hadas muestran una fe sencilla en los poderes sobrenaturales. Con la llegada de la adultez, la fe es tanto en religión como en los cuentos de hadas es más difícil y hay una tendencia hacia la desilusión y el desengaño. En un mundo feo sin intervención de Dios o un hada, Silva tiene que mirar atrás a la niñez y a su fe católica, y lo que él puede ver es un mundo menos duro pero perdido. La fe y sus tiempos como joven ya son terminados y no pueden ser recuperados; esta realización dobla la tristeza del mundo real. La realidad del mundo adulto es especialmente amarga para este autor quien recrea los elementos ausentes en su vida: “Sweet childhood memories can also cause pain as a stark reminder of a time forever lost” (Dever 11). “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6) escrito más temprano en la vida del autor todavía

replica con ambigüedad a esta dilema, pero sólo le trae frustración porque la reproducción no confirma ni restaura su fe cuestionada.

Esta ambigüedad se destaca a diferencia de la poesía más tarde del autor. En “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6) hay un el rayo de esperanza que penetra la luz vaga del escenario silviano. El considera la posibilidad de la vida después de la muerte: “¿qué encontrarán las almas?” (Silva 28). Por lo menos en esta ocasión, el hablante pregunta lo cual significa que todavía hay esperanza para una respuesta.

La mariposa también es símbolo de la resurrección y a este momento la voz poética trata de atar el destino de la mariposa a lo de la chica. Por esta razón, Dever también identifica un hilo de optimismo: “Although this poem has an element of religious skepticism, it also leaves open the possibility that an afterlife may exist” (93). Esta cita subraya la diferencia entre este poema y el desarrollo final de su obra.

En contraste al poema “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6) otra obra cuestiona una filosofía puramente materialista y determina por fin la respuesta de ser insuficiente también. En el estilo muy sarcástico de Gotas amargas, “Zoospermos” (Camacho Guizado 51-52) da testimonio a su desilusión aún con la ciencia. Como casi todas las obras en esta colección, la importancia queda en la filosofía de las estrofas más que en la forma o el efecto estético. El poema describe al científico Cornelius van Kerinken que descubrió los espermatozoides. Aquí aún el poeta pierde su respeto de la ciencia porque, mientras mira por un microscopio, el científico de “Zoospermos” abandona el método científico y teoriza sobre los destinos perdidos de los espermatozoides:

“¡Mira! Si no estuviera perdido para siempre;
si huyendo por caminos que no conocen

hubiera al fin logrado tras múltiples esfuerzos
el convertirse en hombre,
corriéndole los años hubiera sido un Werther
y tras de mil angustias y gestas y pasiones
se hubiera suicidado con un Smith & Wesson
ese espermatozoide!

“Aquel de más arriba que vibra a dos milímetros
del Werther suprimido, del vidrio junto al borde,
hubiera sido un héroe de nuestras grandes guerras.
¡Alguna estatua en bronce
hubiera recordado, cual vencedor intrépido
y conductor insigne de tropas y cañones,
y general en jefe de todos los ejércitos,
a esos espermatozoide!

“¡Aquel hubiera sido la Gretchen de alguno Fausto;
ese de más arriba un heredero noble,
dueño a los veintiún años de algún millón de thallers
y un título de conde;
aquel, un usurero; el otro, el pequeñísimo,
algún poeta lírico; y el otro, el enorme,
un profesor científico que hubiera escrito un libro

sobre espermatozoides! (Silva 17-40)

El hombre que debe mostrar suposiciones puramente científicas aventura en el reino de la ficción para crear futuros para estos seres sin futuros. Sin prueba cualquiera, el científico crea personalidades literarias para algunos de los espermatozoides pero a la vez niega el valor de la literatura por escoger el más débil para ser artista. “He reduces science to mere speculation as van Kerinken wildly predicts what the spermatazoids would have become had they been allowed to live” (Dever 31). Por su frustración con una ciencia falsa, Silva elimina otra opción para dar significado a su vida: “Silva reveals his stance that neither faith nor science can explain the meaning and purpose of life in his portrayal of human who search hopelessly, without direction, for another truth, faith, or reality to serve as support in the void of existence” (Dever 32).

En esta sección, examino el uso de ciertos cuentos de hadas conocidos y el contraste con diferentes poemas de Silva. Lo que va a ser aparente es la falta repetida de una transformación y de la esperanza que se ve en “Crisálidas” (Camacho Guizado 5-6) y “Zoospermos” (Camacho Guizado 51-52). Los primeros casos que quiero tratar son los del protagonista de los poemas “Lentes ajenos” (47-48) y “Cápuas” (48) y la famosa heroína vestida de rojo. Ambos Juan de Dios de los poemas y Caperucita Roja necesitan aprender una lección en madurez o quizás se puede decir que tienen que experimentar el desengaño de la adultez. Para dar un contexto al cuento de la joven, Caperucita Roja es uno de los cuentos más conocidos. La primera versión publicada conocida es “Le Petit Chaperon Rouge” de una colección por Charles Perrault de 1697 (Zipes, “Little Red Riding Hood” 301). En su versión del cuento la caperucita roja simboliza el pecado de la muchacha; la pecadora tiene un fin triste al ser la cena del lobo (Zipes, “Little Red Riding

Hood” 302). En la tradición didáctica, aparece un mensaje para la formación de niñas bien educadas: “There is a verse moral to conclude the tale that indicates girls who invite strange men into their parlours deserve what they get” (Zipes, “Little Red Riding Hood” 302). En la versión de los hermanos Grimm de 1812, la historia termina felizmente cuando un hombre pone una piedra dentro del estómago del lobo, causándole éste la muerte (Zipes, “Little Red Riding Hood” 302). El problema de la chica es su falta de juicio y su lección en madurez viene por el lobo que puede hablar y ocultarse en la forma de la abuela. El consejo que Caperucita Roja aprende al fin del cuento es que hay que cuidar con quién una persona se acuesta (Zipes, “Little Red Riding Hood” 302).

El compañero poético a este relato, Juan de Dios, también tiene problemas en escoger compañeras de cama:

Al través de los libros amó siempre
mi amigo Juan de Dios,
y tengo presunciones de que nunca
supo lo que es amor. (Silva 1-4)

Éste es un protagonista a quien también le faltan la madurez y la habilidad de manejar su propia vida. Otro poema de Gotas amargas, los versos impares tienen el cómputo silábico once sílabas y los versos pares tienen siete sílabas, una combinación favorita ya mencionada de Silva, y hay una rima asonante en los versos pares. Las alusiones a escritores y filósofos son numerosas, un reflejo de los estudios del mismo autor. Como resumen de la trama, Juan de Dios trata de aprender lo que es amar de los libros y la influencia de esta literatura es muy dramática. Cada vez que encuentra otro libro, Juan de Dios se enamora de otra mujer, quien (en su opinión) se parece a la heroína ficticia:

Todo hubiera marchado a maravillas
en esa unión feliz,
sin la influencia fatal de una novela
que le daño el magín.
Leyó de Emilio Zola³ un solo tomo
y se creyó el Muffat
de Aniceta Contreras que era entonces
una semi-Naná.

Y así pasó la vida entre los sueños
y llegó de ella al fin
dejando tres chicuelos y una esposa
que fue muy infeliz. (Silva 29-40)

Dever comenta la manifestación de este amor romántico: “[Silva] deeply distrust[s] traditional notions of romantic love. Yet once [he] strip[s] away its veneer, [he] [has] little left to which [he] can cling” (71). Silva satiriza el concepto romántico del amor, pero no puede definir otro concepto para reemplazarlo. Como consecuencia, nunca puede llegar a un entendimiento más maduro del amor.

In “Lentes ajenos” he emphasizes not only the artificiality of human love in general but also the lack of emotional nurturing that carnal love provides. He describes in another poem how a young man’s libido brings

³ Zola es un crítico y novelista francés conocido como el fundador del naturalismo. En este poema Silva refiere a su libro Nana (1880) que trata el tema de la prostitución.

him to a prostitute with whom he does not experience the ecstasy that romantic love provides. (Dever 78-79)

El poema “Cápsulas” (Camacho Guizado 48) continúa la historia del pobre Juan de Dios. Este poema tampoco se nota por la exquisitez del vocabulario o el ambiente. En cuanto a la forma, todos los versos impares tienen once sílabas, y los versos pares (menos el primero) tienen siete, y hay tres estrofas de seis versos cada uno. En un poema más corto y, como la vida del protagonista del poema, no se tarda mucho tiempo en llegar a su fin. Las consecuencias de su falta de madurez le llevan a problemas. Por todas sus aventuras amorosas, él se enferma físicamente:

Pasó tres meses de amarguras graves,
y, tras lento sufrir,
se curó con copaiba y con las cápsulas
de Sándalo Midy.

Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y, al año y medio o más,
se curó con bromuro y con las cápsulas
de éter de Clertán. (Silva 3-12)

También su frustración al no poder aprender le lleva al suicidio. Después de leer a Leopardi⁴ y a Schopenhauer⁵, “y en un rato de spleen,/ se curó para siempre con las cápsulas/ de plomo de un fusil” (17-18). El hombre tiene que resolver sus propios problemas porque Silva ha borrado todos los elementos de esperanza. No hay un lobo quien hable mágicamente al protagonista y no hay hombre que aparezca para rescatar al pobre: no hay ocasión de transformación.

La oposición entre la filosofía pesimista de los adultos y la filosofía optimista de los niños es muy clara, y como la vida de Silva misma, Juan de Dios no puede reconciliar la brecha entre el idealismo y la realidad. Silva quiere encontrar líneas claras en la vida, pero la mezcla y la ambigüedad le frustra: [He] arrived at the disquieting realization that there is no absolute blueprint for life” (Dever 7). Juan de Dios representa el autor quien quiere evadir la nebulosidad de la existencia: “He presents a schizophrenic Juan de Dios, who utilizes books to avoid engaging fully in life” (Dever 26). Juan no puede navegar una vida sin absolutos y trata de escapar por la ficción, pero, al fin, no reconcilia su mundo artificial con el mundo actual. “When love and life become painful to Juan de Dios and he has no recourse to honest and open communication with other human beings, because of inability to communicate, he commits suicide in his extreme isolation” (Dever 27).. Esta frustración se paralela en la vida del hombre quien crea el protagonista: “For Silva the world derives its vulgarity from the early frustration of his high expectations” (Dever 70). El apellido del protagonista ficticio es “de Dios” y, como producto de Silva, se puede decir que Silva es Dios. La tristeza es que este “dios” de poeta no puede dar

⁴ Leopardi era un filósofo y escritor del siglo XIX. Fuertemente influido por su mal salud y su lectura de The sorrows of young Werther por el famoso autor alemán Goethe. Su visión del mundo era, como la de Schopenhauer, sumamente pesimista.

⁵ Schopenhauer es otro filósofo importante del siglo XIX. Él vio la existencia humana como fútil.

respuesta aún al mundo literario. En los casos de Juan de Dios y su creador, José Asunción Silva, les lleva al suicidio. Como Caperucita Roja, las relaciones no son lo que parecen, y, en vez de alcanzar su ideal, no conforman con su esperanza de un más allá:

Silva is clearly aware that persistent dreaming in which life is idealized (to relieve psychological pressure in contact with bitter reality) can lead to permanent maladjustment. He shows that the contrast between the real and the imagined ends inevitably in painful disillusionment. In the case of his novelistic protagonist fantasy and reality become inextricably fused, and Fernández is therefore incapable of enjoying a fulfilling existence. (Dever 26)

Como Caperucita Roja acepta la ilusión del lobo en la cama, Juan de Dios acepta la ilusión de los libros por un tiempo, pero al fin de ambos cuentos, los protagonistas tienen que pagar por su inhabilidad de integrar la realidad en su fantasía.

Otro motivo interesante en la saga de Juan de Dios es su actitud ante la muerte y la existencia sin absolutos. Juan de Dios y Silva prefieren la muerte a la vida sin propósito. La lucha no es para determinar si debe creer o no. La fe es relegada a un lugar bonito y perdido en su vida; su poesía recuerda nostálgicamente una juventud inocente pero perdida: “Silva . . . accepts the nonexistence of God as an unavoidable though clearly troubling fact. . . He does not try to recapture a faith that has slipped away” (Dever 88). Silva acepta el hecho de que las hadas no van a aparecer en su momento de crisis y deja por completo de creer en ellos. Su actitud frente a esta cuestión es una de resignación y ya no puede cubrir la falta de fe en sus mundos ilusorios. Siempre hay la tristeza de la vida sin esperanza debajo de su poema pero nunca reta su resignación. Juan

de Dios y su creador se someten a la frustración y escogen la opción de matarse. “Once they have challenged God and His divine plan, however, they are left without direction. Indeed, the road and journey symbolism that abounds in their works . . . emphasizes a lack of direction in life” (Dever 88). Ni Silva ni Juan ni Capurecita Roja pueden salvarse sin la intervención de otra fuerza y, sin otra intercesión, ellos mueren resignadamente.

Otro paralelo interesante existe entre el cuento de Bella Durmiente y el poema “Lázaro” (Camacho Guizado 31). Con origen en Cataluña, el cuento tiene que ver con una pareja real que tuvieron una niña (Goldberg, “Sleeping Beauty” 467). En su artículo en The Oxford Companion to Fairy Tales, Goldberg describe la trama básica del cuento y los cambios al término que diferentes generaciones añadieron (“Sleeping Beauty” 467, 476). Los padres invitaron a sólo doce de las trece hadas a la celebración para la niña. En la versión de Perrault, la no invitada es una vieja de mal humor. Una vez que las mujeres ya habían bendecido a la niña, pero la mala interrumpió la ceremonia y le maldijo a la hija que ella muriera al cumplirse los quince por tocar una aguja. La última hada buena cambió el destino malo a un descanso de cien años en vez de morir. Todo el palacio duerme durante los cien años. Durante este tiempo un muro de espinas creció, rodeando el palacio. Muchos príncipes intentan de penetrar las espinas, pero pasan los cien años antes de que un príncipe pueda pasar por las espinas y entrar en el palacio. En las versiones más viejas del cuento, el príncipe viola a la bella y ella se despierta al nacimiento de su hijo (Goldberg, “Sleeping Beauty” 467). En la versión menos erótica de Perrault, el príncipe sólo tiene que acercarse a ella para despertarla y, en la versión de los hermanos Grimm, el príncipe le da un beso muy casto para despertarla (Goldberg, “Sleeping Beauty” 467).

Un poema que comparte la idea de un descanso/muerte es “Lázaro” (Camacho Guozado 31) de la sección intitulada “Cenizas” en El libro de versos. Es un poema muy corto y sólo tiene dos estrofas de seis versos cada uno y los versos son heptasílabos o endecasílabos sin rima—una silva en verso libre.

“¡Ven, Lázaro!” –gritóle
el Salvador, y del sepulcro negro
el cadáver alzóse entre el sudario,
ensayó caminar, a pasos trémulos,
olió, palpó, miró, sintió, dio un grito
y lloró de contento.

Cuatro lunas más tarde, entre las sombras
del crepúsculo oscuro, en el silencio
del lugar y la hora, entre las tumbas
de antiguo cementerio,
Lázaro estaba, sollozando a solas
Y envidiando a los muertos. (Silva 1-12)

Hay dos teorías sobre el origen del poema “Lázaro” (Camacho Guizado 31). Puede venir directamente de la Biblia o puede ser una adaptación de un poema León de Dierx (Osiek, Silva 75). Debido a su origen bíblico, se piensa saber la conclusión de la historia pero en ambos poemas, se ve un Lázaro quien quiere volver a la tumba (Osiek, Silva 75). En el poema de Dierx, es muy obvio que la trama creado por su resurrección causa miedo entre la gente y el Lázaro de Dierx no quiere vivir en el mundo donde todos lo temen (Osiek,

Silva 75). La causa de la tristeza del “Lázaro” de Silva es más oscura y, como consecuencia, el poema de Silva tiene un tono misterioso (Osiek, Silva 75). Otra vez, Silva no puede describir en términos concretos sino con una vaguedad: “In Silva’s poem the shadow represents dark, disturbing, anguished feelings of emptiness in response to the devastating uncertainties of life that overtake and lead him to the creative act itself” (Dever 44).

La historia de Lázaro de la Biblia (contenido en el capítulo once del evangelio de Juan) sigue el patrón de un cuento de hada, pero ambos poetas tienen que cambiar la versión original para adaptarlo al molde contemporáneo del siglo XIX. Lázaro es un hombre humilde, un hombre normal. No tiene estado de importancia. Como, la princesa en la torre, espera intervención de un poder más fuerte de él que lo ha encarcelado. Por una transformación sobrenatural, él es rescatado de la muerte cuando el Salvador le manda de la tumba. Como un cuento de hadas, una fuerza sobrenatural se interpone en el curso de eventos mortales. Para subrayar la subversión del cuento, vemos que la hermana como Bella Durmiente pasa a un estado donde no está consciente. La mala fortuna roba la hija preciada de su familia, pero la buena hada no puede intervenir para modificar la situación.

El único problema es que no se permite un término feliz en un cuento de hada moderno: al final Lázaro tiene que desear la muerte porque el hombre moderno nunca puede encontrar la respuesta a la vida. En este cuento de hadas renovado, Jesús, el poder sobrenatural no basta. Jesús nunca vuelve de la tumba y “cuatro lunes más tarde” (7), Lázaro ya no tiene propósito en su vida y quiere morir otra vez. Lázaro experimenta la duda de su religión y la razón de su existencia (otra vez un tema existencial).

Como la frustración de Lázaro a la muerte de Jesús inspira su pensamiento, la frustración de Silva el artista inspira su creación de arte. El aspecto de la espiritualidad también es un tema importante en este poema porque la versión romántica de la Bella Durmiente enfatizó el amor como compleción o salvación del individuo, pero en la visión de Lázaro su amor para Jesús no puede alcanzar este nivel. “Silva . . . believe that love cannot lead to spiritual fulfillment. It cannot elevate an individual above the limits of personal emotions and experiences because it is an outgrowth of those emotions and experiences” (Dever 81). Aún en el mundo ficticio de Silva, la muerte tiene que intervenir entre las dos personas para destruir la fe. En su versión de este cuento de hadas el amor no puede ser la salvación de Lázaro porque Jesús tiene que morir, como si la princesa se despertara al encontrar que el príncipe que la besa está muriendo de un infarto. Hay una transformación mentirosa en el caso de Lázaro.

Silva y su creación ficticia comparten las mismas emociones: “Silva express[es] deep feelings of emptiness and a longing for guiding principles to explain human existence and to help them live their lives” (Dever 29). Desafortunadamente, esta sed es insaciable. “Although . . . Silva deeply wish[es] to believe in God, [his] uncertainty yields anxiety” (Dever 29). Silva destruye la transformación otra vez y, para Lázaro, la muerte es la única solución a la vida. En vez de inspirar esperanza, el lector se encuentra en un lugar desilusionado y desesperado donde todas las opciones aparentes han sido destruidas y la víctima de tanto pensar está vagando por la tierra de los muertos. El protagonista de este poema refleja las características de Silva. Dever escribe en su libro sobre la angustia de Silva y Lázaro: “Neither philosophy, science, art, love, nor religion explain the world to them; their agony is born of the failure of human reason” (7).

Hay que tratar el poema famoso “Nocturno” que sigue el patrón de fantasía sin esperanza. En el contexto histórico, el poema recuerda la relación muy unida entre Silva y su hermana, pero sin esta información, el poema parece tener un significado amoroso. La forma del poema es muy libre. Las dos estrofas son de verso libre y reflejan a las dos sombras enlazadas. La primera mitad del poema recuerda la compañía de la mujer pero la segunda lamenta su muerte pero espera una reunión espiritual.

Con un cuidado intenso, Silva describe el amor poseído y el amor perdido que inspira la creación de la fantasía. “In response to the death of his beloved, Silva’s poetic voice imagines an alternate reality through words in which his soul and the soul of his deceased beloved unite” (Dever 46). Pero aún en la fantasía, Silva no tiene fe en su propia creación: With his emphasis on the sacredness and beauty of art, Silva views literature as an imperfect, artificial shelter from the imperfections of life. (Dever 44)

En este poema, la habilidad con la cual Silva maneja el lenguaje español es evidente. Los matices del poema mismo son muy importantes para crear el ambiente etéreo. Dever hace una observación muy interesante: “Black, a privation of light, represents negativeness, hiding. In Silva’s poem night and blackness may symbolically refer to a lack of rational understanding of suffering and death” (44-45). El mundo real de la ciencia y la madurez adulta no es suficiente para el poeta in crisis. Se ve también que aún los símbolos normalmente asociados con cosas positivas toman otro significado en la obra de Silva.

White and black are typically diametrically opposed symbols. White is associated with the positive and black with the negative. Yet here Silva presents white as a noncolor, that is as lacking in color and gives it a

distinctly negative connotation. In its quality of lividness, white becomes interlinked with death. (Dever 45)

Aquí aún los símbolos positivos no tienen el significado normal, y el ambiente del poema refleja la belleza de su mundo fantástico y también la realización de la inutilidad de su creación artística. La imagen clave del poema es la sombra—la sombra de los dos mezclados en la vida y la sombra de los dos mezclados en una ficción entre muerte y vida. Este poema intenta crear un cuento de hadas original al autor colombiano. Silva crea sus propios arquetipos y a la vez sigue algunos de los patrones establecidos.

La ficción no crea una solución sino quizás causa aún más dolor al yo poético. La verdad es que todavía no puede encontrar la relación concreta que quiere. Dever comenta el significado de la sombra: “The shadow motif that dominates the poem possesses several meanings, all of which connote mystery and emptiness” (45). Su ficción no satisface su deseo de comunión con la mujer muerta. “The shadow lacking in substance, is the negative double of the body and becomes a general symbolic projection of the existential fear in the human being” (Dever 45). En vez de confortarle, la fantasía llega a proyectar su miedo y falta de comprensión antes de la vida. Del perspectiva del autor, su única opción para el amor es creerlo en su cuento de hadas—en su propia ficción. Su amargura hacia la vida real y los sistemas tradicionales de alcanzar el amor no permitían la realización del amor. El único amor que se permite es el amor fantástico: “He maintains that love is an illusion attainable only by shutting out the world and thereby imposing a fictional stability on personal experience” (Dever 68). El amor positivo en la poesía de Silva sólo viene con la fantasía y el amor actual de la vida es caracterizado como nada más que un deseo carnal.

Una de las más grandes búsquedas de la vida de Silva y de las tramas de los cuentos de hadas es la del amor eterno porque éste es uno de los más universales. En el género de los cuentos de hadas, el cuento de Cenicientilla demuestra esta idealización romántica de amor. Cenicientilla es un cuento muy conocido y aparece por primera vez en la literatura en el año 1558 (Goldberg, “Cinderella” 95). Goldberg describe el argumento de este cuento que ha durado tantos años y todavía se parece mucho a las versiones tempranas (Goldberg, “Cinderella” 95). La historia se trata de una doncella cuya madre muere y cuyo padre se casa con otra viuda quien ya tiene dos hijas. Eventualmente el padre de la pobre muere también y ella se queda con su madrastra y sus dos hermanastras. Su familia la trata mal y ella tiene que hacer todos los quehaceres domésticos. Con algún tipo de ayuda mágica, ella puede asistir a un baile o fiesta donde el hombre rico se enamora con ella a primera vista. A las doce de la noche ella huye de la fiesta pero deja un zapato. El material precisa del zapato varía de cuento a cuento, pero el hecho es que hay una prueba en la cual el príncipe puede descubrir la identidad de esta mujer misteriosa. El mensaje del cuento es que hay esperanza por el amor y por la persona más baja en la sociedad. Aunque la mujer es pobre y deprimida, ella confía en lo sobrenatural y, como se sabe, el Príncipe rechaza a todas las mujeres menos ella. La transformación milagrosa de esta criada a una princesa contrasta con los personajes en los poemas de Silva donde la transformación no es permitida por falta de fe. También el fin feliz que viene del casamiento de dos personas es un elemento extranjero al plan de Silva. En cuya obras, las frustraciones de la vida no permiten una estabilidad en las relaciones (Dever 79).

El poema “Idilio” (Camacho Guizado 55) con mucha ironía rechaza este tipo de pensamiento donde el cuento termina con una pareja feliz. Otro poema de la colección Gotas amargas, éste tiene mucha semejanza en su forma a otros poemas que ya hemos visto. Los versos varían entre siete y once sílabas y hay rima asonante en los versos pares. Con una amargura fuerte, el poeta comunica su mensaje en siete versos.

Ella lo idolatraba, y él la adoraba.

—Se casaron al fin?

—No, señor: ella se casó con otro.

Y ¿murió de sufrir?

—No, señor: de un aborto.

—Y él, el pobre, ¿puso a su vida fin?

No, señor: se casó seis meses antes

del matrimonio de ella, y es feliz. (Silva 1-8)

Es una fuerte crítica de la concepción del amor romántico que a veces aparece en los cuentos de hadas románticas. El poema está en forma de un diálogo entre dos personas. Una persona pregunta sobre una pareja que estaba enamorada. El otro describe cómo la pareja no se casó y tampoco murieron los dos de corazones partidos. La mujer murió “de un aborto” (5) y el hombre se casó felizmente con otra mujer. La tristeza para Silva es que dos personas pueden vivir sin lamentar para siempre su amor perdido. La realidad de la vida rompe con el plan normal del cuento de hada. En vez de terminar el cuento con un matrimonio feliz de la primera pareja, Silva subraya la naturaleza no permanente que los idealistas quieren creer permanecer. Dever comenta este amor imposible en los poemas de Silva: “. . . Silva show[s] that [his] characters are incapable

of having a love that lasts because (1) death intervenes; (2) outside circumstances intrude on their lives; or (3) they lack the depth to sustain such an emotion” (67). No hay la posibilidad de intervención en el caso de la muerte y aún si vive el personaje, no tiene las fuerzas para sostener la relación. Como consecuencia, el amor ideal no es alcanzable en su arte. La pareja nunca alcanza una unión—un fin feliz.

Sin un amor alcanzable y durable, el curso natural de esta frustración trae desengaño. “[He] show[s] that for human beings to comprehend reality, they must strip away the false, albeit comforting, preconceptions about life cherished for centuries” (7-8). “Silva also considers maturity as necessarily a symbol of disillusionment” (Dever 13). La madurez de los personajes de Silva siempre viene con una fuerte dosis de desengaño y la pérdida de estas preconcepciones. En el lugar de personajes al borde de la adultez quienes experimentan un milagro que definen su vida mayor, sus personajes encuentran lo opuesto. En vez de una esposa bonita y rica, ellos experimentan la pobreza o su propia mortalidad. En esta percepción de contentamiento en la fantasía en oposición al contentamiento en realidad, Silva paralela otro aspecto de Bécquer: “Even happiness realized in human life falls short when measured against happiness in dreams. Echoing Bécquer, he represents the impossible desire to express the ineffable, affirming that words cannot reproduce the sign born of disillusionment” (Dever 58). “Idilio” (Camacho Guizado 55) refleja la realidad que se impone en el mundo artístico de Silva. Por su pesimismo no puede recrear completamente los sueños o los cuentos en este poema. En su búsqueda de un sistema para guiar a su vida, Silva encuentra que ni el amor en su propia vida ni el amor de los cuentos de hadas llenan el vacío de su alma. El pesimismo de su propia vida canceló la transformación mágica necesaria y aparece un efecto

concreto en sus tramas: “[N]either conjugal nor spiritual love provides a source of stability and permanence” (Dever 69).

También las dos versiones de un poema—“Poeta di paso” (Camacho Guizado 19-20) y “Ronda” (Camacho Guizado 88-89) contrasta con el cuento de Cenicientilla. La primera versión se encuentra en la sección de El libro de versos “Páginas tuyas.” Esta parte de su primera colección se centra en temas amorosos. También, en la antología editada por Camacho Guizado, otra versión aparece en una sección intitulada “Versos varios” que es más o menos una conglomeración de poemas que no tienen lugar en las otras colecciones. En este poema aparece otra vez un patrón muy establecida en los tramas de Silva. En este poema de la colección El libro de versos, el ciclo del amor de una pareja aparece en tres etapas con un estribillo con el tema de los besos durante las diferentes etapas de su relación. Primero el autor nos planta en una situación que evoca el escenario de un cuento de hadas. El ambiente tiene muchos de los elementos plásticos del modernismo que parecen al escenario fantástico del género de relatos. Hay la descripción de “follaje espejo,” labios de seda, “la selva oscura y mística,” la luz filtrada, y el “olor de reseda” (88). En este paisaje se ven cosas finas y románticas y un amor. En la próxima parte, el “yo” poético recuerda hechos específicos de su vida con su amor. En la última parte se transforma, pero no es el milagro romántico y mágico que queremos. En su lugar, ocurre otra vez la situación va de mal en peor. En vez de ver una mujer u hombre de estado normal transformándose en nobleza, la vida degenera a muerte. En vez de mejorar la situación del hablante por lo cual él alcanza su deseos, la situación es la opuesta. La situación del yo feliz empeora con la muerte de su amante. “De la trágica noche me acuerdo todavía/ el ataúd heráldico en el salón yacía” (“Rondo” 25-26). El

ambiente todavía es muy exótico y mágico. La descripción es muy rica y muy detallada, el lector siente una desilusión grande a la muerte de uno de los amantes. En el poema, la oscuridad prevalece y Dever comenta: “[T]he privation of light Silva describes indicates, therefore, the lack of a tangible spiritual presence in the emptiness of life” (Dever 30). En oposición a Cenicientilla, no hay rescate de una situación terrible. El amor no es una fuerza que mejora, sino que destruye el contentamiento de un individuo por su falta de permanencia.

Dever comenta este elemento en “Poeta, di paso”: Silva more consistently stresses his religious doubts and does not represent his struggle to maintain his faith” (Dever 92). Primero, el autor presenta la escena con su descripción habitual. El aspecto de la luz parece imperfecta: “La luna no vertía/ allí ni un solo rayo . . .” (3-4); “Filtró luz por las ramas cual si llegara el día . . . (10); “Entre las nieblas pálidas la luna aparecía . . .” (11). Como otros poemas de Silva, la visión del escenario es indistinta. La luz es débil por el juego de la niebla y la luna. En la segunda parte del poema hay el éxtasis sexual de la pareja escondida en “La selva negra y mística” (8).

En la tercera parte, el desengaño de la vida interrumpe la perfección de su amor y el personaje del poema sólo acepta el hecho de que ella está muerta. “The only tangible truth are the dead beloved’s lips, frozen and purple” (Dever 92). No tiene fe que ella esté viva en otra forma porque sólo puede ver el cuerpo inerte. “For instance, his poetic voice in “Poeta, di paso” hears prayers of mourners, as if from a distance, revealing the remoteness of religious faith” (Dever 92). La religión como los cuentos de hadas es algo distante e indistinto en la vida del personaje poético y del autor. Como el amante del poema puede oír las oraciones, Silva puede recordar e imaginar las historias de su

juventud, pero estas imágenes sólo añaden a la tristeza de la situación. La muerte inevitable separa a los dos amantes y la vida cruel destruye hasta físicamente la obra del poeta. “Silva insists . . . on the theme that lasting love can only exist in an imaginary world where death is nowhere to be found. He often pathetically expresses the impotence of the strongest human love when confronted by death” (Dever 72). También hay aspectos importantes que da una visión de su estado espiritual. En este poema, no hay esperanza para una vida eterna. Dever comenta: “[The] writer reveal[s] feelings of loss as [he] reject[s] [his] catholic beliefs, once an integral part of [his] identity” (Dever 88-89). La muerte de su enamorada es aún más para un hombre que se rindió a la finalidad de la muerte. “He implies that death is the termination of physical life, and this is all that human beings can affirm with certainty” (Dever 92). Silva describe concretamente su crisis existencial.

El cuento de Barba Azul también apareció primero en la colección por Charles Perrault en 1697 (Tatar 54). Las mujeres de Barba Azul son amenazadas por la muerte. Una mujer se casa con el señor Barba Azul por deseo de tener las riquezas. Cuando Barba Azul decide hacer un viaje, ella sobreviene por la curiosidad entra en un cuarto donde encontró los cuerpos de las previas esposas del hombre. Al volver a la casa, Barba Azul se da cuenta de la curiosidad de la mujer por ver la sangre que ahora tiene la llave al cuarto porque su mujer la dejó caer al ver todos los cuerpos. Barba Azul está en el proceso de matarla cuando el hermano de la pobre entra por la chimenea y la salva. (Tatar 54-56). Es interesante que este cuento no presenta el casamiento como una institución completamente feliz. Al revés del patrón de muchos de las historias, las bodas no son el fin del cuento sino el comienzo de los problemas.

La vida después del matrimonio es un tema que aparece en varios de los poemas de Silva, pero, en sus poemas, la mujer nunca es rescatada de la situación aburrida y triste en la cual está envuelta después de su boda. “Silva . . . present[s] marriage, the symbol of the durability of human love, in pessimistic terms” (Dever 80). No hay esperanza de salvación. En los poemas de Silva, el hermano de la esposa nunca llega para llevarla de la esclavitud del papel no romántico de ama de casa. Dos poemas que subrayan este tema son “Nupcial” (Camacho Guizado 25-26) y “Sus dos mesas” (Camacho Guizado 82).

El primer poema “Nupcial” (Camacho Guizado 25-26) viene de la primera colección, El libro de versos, y es parte de la cuarta sección “Sitios” que tienen una variedad de temas. Se compone de versos de catorce sílabas y cinco sílabas. Hay un patrón repetido dos veces de cinco versos alejandrinos seguidos por nueve versos de cinco sílabas. En cuanto al tema, es una descripción sensitiva y a la vez algo deprimida del día del casamiento. La primera estrofa describe la escena “frente al altar solemne y entre el incienso místico” cuando los novios unen sus vidas en la esperanza de un futuro brillante (Camacho Guizado 25). La segunda estrofa describe la escena después de la celebración cuando los vasos medio-vacíos y los sonidos del despierto son todo que queda del día. La descripción en la primera parte puede ser la de una ilustración de un libro para niños. Los colores son vívidos—una flor rosada, el pelo rubio de la novia, la solemnidad de alguna iglesia o catedral, el beso puro de la ceremonia y el ruido de las campanas que anuncian el momento mágico, pero muy pronto la esperanza muere. La próxima escena sólo contiene las sobras de la fiesta. El baile ha terminado y la vida real entra en la ficción del poema. El tono cambia de uno de alegría solemne a un tono de

emociones desinfladas por la realidad del paso de tiempo. El autor presenta esta escena en colores y aún notas tristes:

¡Y la importuna
melancolía
del muerto día
que hace la luna,
lenta, surgir
del cielo pálido
por los confines
vibra en las músicas
de los violines! (Silva 20-28)

Las palabras de melancolía y muerte fortalecen el tono triste de esta última estrofa.

También la luna, una imagen importante y frecuentemente usada por el poeta, aparece en su palidez ominosa. Dever nota que aún la música tiene significado para este ambiente: “Despite her hopeful dreams and the convivial atmosphere of the wedding celebration, the poem concludes on a solemn note as violin strings throb with the melancholy of a dying day, foreshadowing only sadness” (80). No hay promesa en el futuro. No hay manera de escape. No hay la posibilidad de salida de esta condena del matrimonio. El hermano no llega a recoger a su hermana de la amenaza mortal del esposo. Este poema de su colección El libro de versos no muestra la amargura que aparece en Gotas, pero los comienzos de su desilusión aparece.

Otro poema que contrasta con el cuento de Barba Azul es el poema “Sus dos mesas” (Camacho Guizado 82). Este poema está en la sección de versos varios que

significa que no tiene lugar en las dos primeras colecciones más conocidas del autor. Este poema tiene versos de catorce sílabas con rima consonante en los versos impares y en los versos pares. Hay dos estrofas y cada estrofa tiene ocho versos. La estructura que Silva escoge para este poema es muy interesante porque, antes de cada estrofa, hay un par de palabras que informan al lector del estado de la mujer. Primero, las palabras De soltera intitulan la primera estrofa.

En los tallados frascos guardados los olores
de las esencias diáfanas, dignas de alguna hurí;
un vaso raro y frágil expiran unas flores;
el iris de un diamante ; la sangre de un rubí
cuyas facetas tiemblan con vivos resplandores
entre el lujoso estuche de seda carmesí,
y frente del espejo la epístola de amores
que al irse para el baile dejó olvidada allí. . . (Silva 1-8).

Aquí, Silva describe una mesa llena de cosas bonitas: un vaso, flores, joyas y materiales lujosas, un espejo y una carta amorosa. El escenario de esta primera mesa puede ser de un palacio donde la princesa va a bailes y cenas elegantes. Otra vez, hay la presentación de un ambiente que podría ser encontrado en un cuento de hadas con su riqueza de color y olor. Como en el poema anterior hay un contraste entre la primera y la segunda parte, y, en este poema, el contraste es aún más destacado. La segunda parte es introducida por las palabras De Casada y ahora los objetos en la mesa han cambiado por completo:

Un biberón que guarda mezcladas dos terceras
partes de leche hervida y una agua de cal,

la vela que reclama las despabiladeras
desde la palmatoria verdosa de metal;
en rotulado frasco, cerca de las tijeras,
doscientos gramos de una loción medicinal;
un libro de oraciones, dos cucharas dulceras,
un reverbero viejo y un chupo y un pañal. (Silva 9-16)

Las cosas de lujo, los colores y los olores preciosos se han ido y en su lugar hay las diferentes necesidades de una madre: un biberón, las tijeras, la medicina, un libro de oraciones, un chupo y un pañal. Estas cosas prácticas no satisfacen la visión romántica del casamiento. La madre no tiene tiempo para las flores o las cartas y ahora su tiempo es dedicado completamente a la crianza de su niño. Las horas perezosas de preocuparse de la próxima fiesta han ido y ahora sus responsabilidades llenan su horario. El autor no puede dejar su pública con una representación ideal del mundo y otra arruina el ambiente perfecto que ha construido: “Silva thus contrasts the dreams of love and marriage with ensuing disillusionment” (Dever 80). Otra vez, se ve la mujer atrapada en un matrimonio sin las decoraciones del romanticismo. Nadie la rescata, y aunque su muerte no sea tan rápida ni violenta que la que amenazaba la mujer de Barba Azul, todavía es torturada por el desengaño de la realidad de la vida casada. El aburrimiento y trabajo cotidiano que Silva presenta mata la belleza de las bodas románticas en los libros ilustrados para los jóvenes.

Para resumir esta lucha continua entre el desilusionado mundo adulto y el fantástico, la obra de prosa, De sobremesa, explica algunos de los pasos del optimismo al pesimismo mortal. Silva capta claramente este problema de no poder reconciliar la vida,

los ideales y las fantasías en De sobremesa donde la mujer de la fantasía o del libro o del sueño parece más verídica que la realidad mezquina de sus aventuras amorosas. “In many of Silva’s Works, the beauty of life is relegated to dreams. Through dreams, for instance, he represents a desire to achieve idealized romantic intimacy with women in faraway, fictionalized settings” (Dever 26). Como Juan de Dios y José Fernández, Silva buscaba lo inefable y la consecuencia fue su desesperación. Ni Juan de Dios ni José Fernández están satisfechos con una mujer de hueso y carne. Juan rechazó a su mujer y José Fernández buscaba a una difunta. El poeta mismo nunca se casó, aunque su falta de recursos económicos parece ser la causa. Silva prefiere la sombra misteriosa a la clara realidad.

Quizás el personaje de Helena es paralelo de esta transformación en la vida y arte de Silva. El nombre de Helena con una “H” en vez de solamente una “E” significa mucho. Helena, la griega de belleza increíble, simboliza algo inalcanzable que causa destrucción. Como la poesía de Silva, Helena representa una irrealidad porque es una creación del protagonista: “Ella es más bien una imagen proyectada por José Fernández, una concreción de sus ansias, de su búsqueda, de su intento de escapar un mundo materialista y degradado” (Guizado xlvi). Muchos de los personajes de Silva “hope that the beloved will somehow be able to help them set their lives on a meaningful and fulfilling course” (Dever 81). Ella encarna los cuentos de hadas, el optimismo en la vida del autor y el guía que persona necesita para navegar por la oscuridad y confusión de la vida. En las palabras de Guizado: “Helena es el espíritu, el amor pleno, la poesía, la pureza, la divinidad, el misterio” (xlvi). En aquel tiempo que tenía fuertes influencias del movimiento romántico, el amor era algo más que un instinto carnal—que el amor tenía un poder intrínseco: “Romantics essentially believed that love itself was magical” (Dever

81) y por esa razón la persecución del amor le importa a Silva porque aquella interpretación permitía que el amor le aportara ayuda sobrenatural a las vidas de los enamorados. Helena es la única mujer que Fernández en De sobremesa continuamente desea y éste espera que el amor mágico le libere de la vida materialista y amoral. El libro entero es un peregrinaje hacia esta mujer que representa el deseo por una espiritualidad mayor. Al fin, Fernández sólo encuentra nada más que una piedra en el cementerio con su nombre. Fernández describe sus emociones al encontrar que su búsqueda era inútil:

. . . Tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y sea sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad. Lo que ellos llaman así, es sólo una máscara oscura tras de la cual se asoman y miran los ojos de sombra del misterio y tú eres el Misterio mismo. (242)

En esencia, ella es de un material como los cuentos de hadas “más durables que las convicciones/ de graves filósofos y sabias escuelas” (57-58). Helena encarna la perfección que el artista nunca puede lograr en el mundo concreto: “Silva also shows that the artist in Fernández seeks imposible perfection through Helena in terms of beauty and purity. That he finds Helena dead gives the lie to the idealistic notion that perfection exists in any realm of life other than dreams” (Dever 62). Mientras Fernández sigue creyendo en la existencia de su ideal y la posibilidad de su amor que ella fue viva y que la experiencia de su amor fue una posibilidad, él tiene algún tipo de estándar o propósito. Habla de su deseo de verla: “¡Oh, ven, surge, aparécete, Helena! Lo que queda de bueno en mi alma te reclama para vivir” (180). Al encontrarla muerta, su optimismo ya no tiene lugar porque todas sus esperanzas sólo tienen base en ficción: “Wrongly, Fernández

believes that his amorous ideal will afford him psychological, emocional and spiritual support” (Dever 62). El protagonista quiere creer que su ficción puede sustituir en su vida real y dar repuesta a su búsqueda de perfección. Fernández sólo es un personaje ficticio pero Silva lo creó con muchos paralelos a su propia vida. Aún antes de enterrarse de la muerte de su amada, su amor hacia Helena no mejora su espíritu: “Silva shows that spiritual love does not lead to moral betterment. In fact, Fernández’s disillusioning experiences in love alienate him further from God, increasing his anger and aimlessness. Fernández está frustrado, pero todavía hay esperanza que la viva Helena le salve del abismo. En la poesía de Silva, la presencia de los cuentos como la esperanza de encontrar a Helena lleva optimismo consigo, pero la presencia de la filosofía adulta con el rechazo de los cuentos como la muerte de Helena lleva el pesimismo. Hay paralelos entre la pérdida de fe del poeta y la creencia de Fernández que Helena ha muerto: ambas revelaciones excluyen cualquier aspiración para un futuro propicio. En Helena, Silva revela las metas de su arte: “Implicitly he reveals a desire to accomplish two objectives through writing: he wishes to freeze a reality ever in flux and faithfully to represent emotions and impressions. He realizes, however, that he can accomplish neither” (Dever 57). Fernández tiene que rechazar una vida con significado y acepta esta creencia con resignación, pero hay grandes consecuencias a esta pérdida de propósito. “Once they have challenged God and his divine plan, however, they are left without direction. Instead, the road and journey symbolism that abounds . . . emphasizes a lack of direction” (Dever 88). Hay la futilidad de una búsqueda eternal, de una sed insaciable. En vez de seguir el curso de frustración, Fernández vuelve a la manera de vida más fácil, que conoce concretamente. En vez de esperar a un Dios inalcanzable o un hada no predicable,

Fernández pone su carrera en manos menos poderosas. Al final, Fernández se consagra completamente al materialismo, así enterrando en un rechazo de los elementos espirituales que encarna su Helena. “Fernández’s declaration is a self-surrender to mere matter, a kind of existential suicide or capitulation to what exasperated the idealistic Silva” (Dever 63). Este cambio filosófico paralela las acciones del autor quien se suicida literalmente.

En el cuento de hadas, un elemento central del género es la persecución del matrimonio por un hombre o una mujer al borde de la adultez. El amor se encuentra con la ayuda de fuerzas fuera de su control y define sus vidas como adultos. En la poesía de Silva, sus personajes no encuentran el mismo significado definitivo en su exploración romántica. Este punto es aún más fuerte en la novela, porque Fernández busca que una mujer le defina la vida; irónicamente, Fernández expresa su deseo espiritual por medio de metáforas materialistas. Silva descubrió por las tragedias de su vida el gran desengaño de su propia creación artística: “In [his] world, people cannot look to love to give meaning to life. Instead, because human beings create love, [he] must provide meaning for themselves” (Dever 69). En esencia, la imaginación, o la ficción tiene que llenar el vacío del alma que no puede encontrar una solución. He aquí encontramos el problema grande del poeta. Si el hombre no perfecto tiene que crear su propio significado o guía, el resultado es la falta de una guía ideal. En oposición a los cuentos de hadas con su alta estima del estado casado, “Silva’s novelistic characters stay in empty marriages not because of ethical principles but rather out of convenience or simple out of acceptance of the facade of marriage as a social institution. . . Silva repeatedly describe[s] married life as unenviable” (Dever 79). La vida trágica del autor le robó de este fin feliz a su cuento.

La realidad de matrimonios infelices y separados por sus imperfecciones entra en sus fantasías y arruina al mundo exquisito que creó en su poesía. En el fondo, se queda desilusionado porque no puede llenar el espacio en su corazón que pedía respuestas y estabilidad y fe: “Th[is] author emphasize[s] too that neither conjugal nor spiritual love provides a source of stability and permanence” (Dever 69). Es ésta la preocupación filosófica que se aprecia al considerar el cuento de hadas en la obra de Silva. Es verdad que en “Nocturno” (Camacho Guizado 20-21) Silva no menciona los nombres de los grandes filósofos de la época, pero en su tratamiento de la muerte, cuestiones espirituales siempre aplican: “The possibility that God may be merely a delusion fills their writing with terror and anxiety as they struggle to find meaning in life especially in reference to human suffering” (Dever 87). En “Nocturno” (Camacho Guizado 20-21) se ve la angustia de una persona que lamenta la pérdida de su amada. El tono es angustiado y la creación de la fantasía al final es aún más angustiada. En sus exclamaciones todavía hay inseguridad de una reunión después de su propia muerte. Una cuestión que queda es ¿cómo se puede continuar la ficción después de la muerte del creador del mundo fantástico?

Se puede ver la falta de opción que frustra a Silva tanto que a sus personajes masculinos. “No satisfying alternative exists to romantic love, and such a dearth increases feelings of disillusionment. Characters must choose between the idealized morality of romantic love and the unfulfilling and directionless pursuit of base desires” (Dever 83). En los tiempos de Silva, el cuento de hadas de la tradición oral con el fin feliz experimentaba un conflicto con los nuevos conceptos en la filosofía. Hasta los orígenes del universo están en cuestión. Es un tiempo de duda cuando muchas personas buscan

dirección, sin encontrar respuesta suficiente en los antiguos sistemas sencillos como aparecen las moralejas de los cuentos de hadas pero tampoco están satisfechos con el pesimismo de un mundo completamente materialista sin valor espiritual. Sus dudas espirituales se exacerbaban con la pérdida de una esperanza para un futuro eterno: “As a corollary to [his] religious doubts, Silva . . . express[es] misgivings about the existence of an afterlife” (Dever 92). Los poemas y la novela de Silva tienen la culpa de estar entre sistemas y la consecuencia de los personajes y del autor mismo es la confusión, frustración y falta de estabilidad en sus vidas personales. “All their characters become passive sufferers in love, acknowledging frustration and disappointment as inevitable” (Dever 84). Silva escoge abandonar otra alternativa que no parece suficiente:

Accepting the concept of romantic love is intellectually dishonest and inevitably disappointing because romantic and actual experience are irreconcilable. Rejecting this concept, however, results in a psychological vacuum, leaving the individual directionless and isolated. (Dever 84)

Silva sabe que el cuento de hadas todavía no puede servir como guía para su vida y él trata de crear un guía más fiel a su experiencia, pero los elementos mágicos o espirituales, y el ambiente exquisito de su poesía no pueden sobrevenir la tragedia de la existencia en sí. La respuesta más frecuente a esta frustración es tentar de crear una ficción: “Silva’s characters most often respond by seeking solace in illusion” (Dever 85). La tragedia es que la fantasía nunca es suficiente y, como Juan de Dios, las diferentes ficciones sólo traen otras búsquedas. Como consecuencia, un patrón claro surge de sus poemas: “Suffering because of love does not make people stronger and more noble but rather more cynical and sad” (Dever 85). Silva mismo sufrió la imposibilidad de un amor

estable en su vida y las consecuencias son gotas amargas y eventualmente su muerte. Sin elementos sobrenaturales, la vida se hace insoportable y la falta de transformación condena a las víctimas a soledad.

En este aspecto, Silva contrasta con otros autores de su época. Martí tenía el ardor del patriotismo y Darío buscó una verdad más profunda—ambos con optimismo, la posibilidad de encontrar una solución siempre a su alcance—pero Silva se perfila como la figura sumamente pesimista. La creación artística alivia la frustración un poco; desafortunadamente, el escapismo no es suficiente. Camacho Guizado resume esta pérdida de fe en la siguiente manera: “. . . No tuvo la oportunidad de ver en el futuro cosa distinta a una oscura niebla que emanaba de un cadáver: el del espíritu—el de Dios, decía Nietzsche. . .” (xx). Con la muerte de Dios, un efecto natural fue la desconfianza en cualquier elemento sobrenatural. Como consecuencia, la oscuridad y la sombra invaden el paisaje de su poesía. Dever describe esta técnica omnipresente en la obra de Silva: “a vivid expresión of [his] fear and anxiety in response to the insufficiencies of existence” (5). Como los personajes del cuento de hadas que creen en y cuestionan las fuerzas sobrenaturales, Silva quiere creer en un poder sobrenatural, pero, con su tendencia intelectual, no puede estar como los niños de la Biblia que tienen la bendición de Jesús por su fe. La fe religiosa y la fantasía de los cuentos de hadas llegan a ser un tema como lo de la niñez, algo bello pero ya pasado y abandonado por el peso de la adultez.

Un hilo espiritual siempre corre por la obra del poeta y hay una añoranza de religión por muchos de sus poemas. Silva quiere creer, pero su conocimiento adulto lo impide: “Silva’s longing clashes with his skepticism produced by science” (Dever 28). Dever comenta esta pérdida de fe:

Silva. . . clearly express[es] a deep feeling of emptiness and a longing for a guiding principle to explain existence and to help humans live their lives. . . Though [he] desire[s] religious faith, [he is] unable to overcome doubts. Silva believes science has destroyed his faith. (4)

La tragedia del desengaño de Silva viene del hecho de que ni la religión, ni la fantasía juvenil, ni la ciencia, ni el pensamiento adulto le llevaron satisfacción al fin de su vida. Por un tiempo su protagonista Fernández busca satisfacción siguiendo sus propios deseos por la nada de la existencia: “Uncertain about the presence of a divine plan and feeling the pressure of time . . . Silva at times adopt[s] a carpe diem mentality. With the belief that existence may have no purpose, [this] author urge[s] mere pleasure seeking” (Dever 87).

Silva no puede tolerar el vacío de su existencia. Su poema “Filosofías” resume las consecuencias de desplazar los cuentos de hada con los cuentos de los filósofos y la frustración al todavía no encontrar un sistema suficiente para dirigir la vida. El testimonio del mismo autor puede ser “Ora, medita, impetra/ y al morir pensarás: ¿y si allá arriba/ no me cubren la letra” (Silva 34-36). La fe es una sustancia delicada y la lectura adulta destruye este atributo de la niñez: “His readings in philosophy and science further diminish his religious faith by leading him to reduce existence to nothing more than a conglomeration of atoms governed by natural laws” (Dever 91). Al fin, la semilla de duda ha crecido tanto que toda esperanza para el futuro es perdida en la vaga oscuridad silviana. El autor explora la pérdida de “la fe ciega” (54). Por excusar los cuentos de hada como infantil y explorar los cuentos adultos el autor llega a una desesperación increíble. Dever resume bien la situación: “[His] feelings of aimlessness and confusion

arise because [he] see[s] the failures of both faith and science to explain existence and the essence of human nature” (4). Silva mismo escribe como sus estudios le robó de una fundación existencial en cualquier filosofía:

Compara religiones y sistemas

De la Biblia a Stuart Mill,

Desde los escolásticos problemas

Hasta lo más sutil

De Spencer y de Wundt, y consagrado

A sondear ese abismo

Lograrás este hermoso resultado:

No creer ni en ti mismo. (Silva 45-52).

La verdad es que el autor no puede encontrar consolación—un elemento clave en las narraciones para niños—en los cuentos adultos. La filosofía de su día le exigía negar su fe pero no podía dar otra respuesta a la vida. Como consecuencia, en muchos poemas vemos el ambiente y personajes de los cuentos de hada pero hay una ausencia completa de un término feliz. Esta fusión desengaña/desilusiona al lector y en un sentido el poeta tiene el mismo oficio que los filósofos. En ser desengañado, él también participa en el acto de desengañar. Un patrón que vemos repetido por lo largo de la obra de Silva es su creación de un mundo perfecta que la lleva al lector a expectativas falsas. Dever explica que para Silva la muerte es la única opción para escapar de las frustraciones y durezas de la existencia aunque no sepa nada de lo más allá (6).

[He] conclude[s] that art, like all human endeavors, is ultimately futile. In an audibly cynical tone, Silva represents with irony the effect that artistic creation implies, only to experience existential “murder” and to become a prisoner to frivolous, changing fashions. (50)

El crítico C. M. Bowra analiza la progresión del autor desde el comienzo de su carrera hasta el fin: “Silva abandona sus caros ideales, románticos y simbolistas, y se burla de ellos considerándolos ilusos. La vida no es así en modo alguno, piensa, sino mucho más deprimente y abyecta” (Dever 70). Los poemas, los personajes y la vida del autor muestran los resultados de la pérdida de fe: “His protagonist and alter ego never revives the faith of his childhood and painfully acknowledges that he lives an existence devoid of meaning” (Dever 92). Al final de su vida había dos opciones: seguir viviendo sin propósito o terminar la vida inútil. Estas citas subrayan la falta de fe en un sistema organizado de religión y, sin optimismo y fe aún en si mismo, Silva siguió los pasos de sus propias creaciones y “se curó para siempre con las cápsulas/ de plomo de un fusil” (Silva, “Filosofías” 17-18).

Capítulo V: LA CONCLUSION

La tragedia es una fuerza fuerte en la obra y la vida del poeta colombiano y parece al fin de su vida que aún la naturaleza le opondrá cuando consume sus manuscritos en el océano tormentoso. Al final este pesimismo se refleja en su obra por la vida sin amor y la muerte sin resurrección. Esta tragedia que le roba a Silva su fe religiosa y su confianza en su propia palabra transforma el ambiente fantástico desde un paisaje lleno de recuerdos sensitivos a una negrura sombrosa, simbolizando así la caída existencial del autor que termina en el abismo del suicidio.

La sección de El libro de versos refleja una visión delicada de la niñez y los mundos mágicos de los protagonistas como la Bella Durmiente y Cenicientilla, quienes encuentran medios de salir aún de las circunstancias más ominosas. La ficción representada en sus obras tempranas es el único escape que puede remediar su dolor metafísico, pero la inestabilidad de su posición económica, una sociedad que no lo apreciaba, su falta de una educación formal, la bancarrota eventual, la pérdida de su posición diplomática y la destrucción catastrófica de su obra en el naufragio hacen que Silva sacrifique su confianza en los poderes sobrenaturales. Sin una fe en hadas o Jesús, sus investigaciones filosóficas sólo aumentan su depresión. Por eso se nota en su obra un creciente motivo ennegrecido en la mayoría de los poemas incluidos en esta tesis.

Entonces surge de nuevo la pregunta: ¿hasta qué punto se relacionan la vida y la obra? En el caso de Silva, es casi imposible evitar por completo una lectura autobiográfica.

Algunos temas de su obra—la muerte y el suicidio—se comparten con las de su vida y quizás definen ambas, la obra y la vida del autor.

Bajo todo, el percibido fracaso de la palabra atormenta al poeta. En cuanto a la razón definitiva por su suicidio, mi lectura del cuento de hadas en su obra revela que el peso de la adultez causó la pérdida de esperanza aún en su propia creación artística y desafortunadamente en su vida también. Del mismo autor que creó el ambiente exquisito de “Nocturno” y las historias inocentes y frívolas de Libro de versos, fluyen los poemas desconsolados de Gotas amargas sin cualquier aspiración a perfección lírica. En esta colección, el mundo adulto, con sus filosofías, con sus tentaciones, y con sus enfermedades, viola los recuerdos dulces de la niñez que Silva revela en sus primeros versos. La realidad adulta destruye los cuentos—aboliendo el poder de la palabra. En tal ambiente, donde aún la fantasía no es suficiente para aliviar la aflicción de su vida actual, una persona puede imaginar los efectos del estrés en la salud mental del hombre que nunca podía escapar de las realidades crueles. Es evidente por el arte de Silva, que la invasión de su arte por el mundo de los adultos y las filosofías corrientes en Europa tiene un gran impacto en mentalidad hacia la vida y el arte. Sufrió golpes antes en su vida (cuando murió su hermana, su padre, y su amante o aún el fracaso comercial) sin ver como solución el quitarse la suya. Sólo cuando se le ocurre a Silva el horror de que la palabra no vale como vehículo de escape, el poeta abandona por fin su búsqueda y proclama su frustración mortal con el grito del disparo.

La insuficiencia de la palabra se ve durante el curso entero de la obra pero a varios niveles de desesperación. En “Crisálidas” no hay una curación para una niña enferma. Ella moría mientras la naturaleza de una mariposa seguía su propio curso distinto. En este poema, el hablante trata de encontrar respuestas por el proceso creativo de escribir, pero no alcanza llegar a una conclusión. La palabra fracasa sin dar respuesta, aunque todavía existe la esperanza del vuelo ligero y libre de la mariposa. En “Lentes ajenos” y “Cápsulas,” el protagonista Juan de Dios tampoco puede encontrar una respuesta universal e iluminadora y, como consecuencia, su vida ficticia termina con su propio suicidio. Significa mucho que el protagonista de estos episodios se llame Juan. El apóstolo Juan es conocido por su explicación de la deidad: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios y el Verbo era Dios” (Santa Biblia Reina Valera, Juan 1.1). Aquí, el autor bíblico usa simbolismo que identifica a Dios con la palabra. Cuando Juan no se puede salvar por su literatura, hay una negación del patrón bíblico donde se encuentra la redención por la palabra; la pérdida la fe en el sistema cristiano paralela su escepticismo en los cuentos fantásticos. En “Lázaro,” el hablante lamenta la muerte de un Cristo incapaz de una resurrección y ya predice su propio futuro en la tumba. Otra vez no hay rescate ni transformación milagrosa. Aún en la obra maestra, “Nocturno,” no hay una trascendencia. Hay imaginación y la creación de una reunión espiritual, pero no hay conversión de una nueva energía en el ambiente físico. La reunión no afecta la realidad de la situación de la persona muerta. Esta falta de transformación resulta de la ya mencionada pérdida de su fe. Silva negó el poder de las influencias sobrenaturales, y sin este elemento, sus versiones de los cuentos de hadas parecen visiones sombrías y tristes de los ambientes exquisitos de las narraciones fantásticas. En esta manera, la filosofía

existencial influye todas las obras del poeta y, en su propia creación, el poeta no puede repetir exactamente los cuentos de su juventud. Tanta la Biblia como los cuentos de hadas son basados en la palabra y describen el mundo de lo que debe ser, pero al llegar a la adultez, Silva no puede reconciliarse a un mundo donde todo no sigue el patrón establecido por la palabra.

En conclusión a este trabajo quiero subrayar la diferencia que Silva delinea entre el mundo de los niños y el mundo de los adultos. En el mundo de los infantes, los relatos que los padres les cuentan antes de dormirse tienen que tener el fin feliz. Los protagonistas son sencillos—buenos o malos, blanco o negro. La mentalidad joven en su inocencia demanda este tipo de episodio concreto. También es interesante que muchos padres que normalmente no oran siempre hagan los niños repetir una oración sencilla antes de dormir. Quizás que ver con el hecho de que los padres saben que los sucesos de una vida retan la esperanza y ellos quieren fortalecer la esperanza y la fe en las cosas buenas (sean las que sean) antes de que la vida con sus tribulaciones las destruyan. Siempre hay el deseo en los padres que los jóvenes no tengan que pasar por tiempos tan duros que ellos ya han pasado. Aquí hay la diferencia: al llegar a su adultez, Silva abandonó su fe. Ni la religión, ni la ciencia, ni aún sus queridos cuentos infantiles le puedan rescatar del abismo. El bebé puede creer en la magia y la buena fortuna, pero el hombre de treinta y un años ya sabe que el Ratoncito Pérez no existe. Para resumir la actitud que se puede encontrar en algunos poemas y en De sobremesa, una persona se pasa por el borde entre la niñez y la adultez cuando él o ella deja de creer en las fábulas fantásticas. Fernández llega a su madurez cuando supo que la mujer ideal estaba muerta. Lo que queda de su ideal es la palabra, la palabra “Helena” escrita en la piedra. “. . . y

levanté la cabeza. Al hacerlo, leí la inscripción negra sobre el mármol blanco, que encierra la verja, di otro grito, que sonó en todo el cementerio, y caí desplomado” (Camacho Guizado 241). Obviamente, el protagonista se enfrenta con una existencia meramente semántica que no le sostiene el espíritu. Como Silva cae del disparo, causado por su frustración con la literatura, su creación ficticia cae por la insuficiencia de la palabra. La palabra es todo que endurece de su mujer perfecta, pero, en este contexto, no conforta al escritor.

Ahora al final, no se puede negar la maestría de la obra de Silva. La belleza que se encuentra en “Nocturno” aún tiene reflejos en las Gotas y De sobremesa. Su poesía muestra un autor muy sensitivo que estaba muy frustrado con la niebla del mundo que le rodeaba. Todos los aspectos de su estilo reflejan esta preocupación y esconden los matices más ligeros de sus recuerdos de la niñez. Esta preocupación también muestra que Silva era un hombre que quería aprender, un hombre que no estaba satisfecho sólo en existir sino que tenía que explicar los por qué de su vida y el universo que le rodeaba. Su sed de leer y de aprender y de crear produjo un cuerpo de poesía y de prosa que preserva su arte para generaciones que vienen. Irónicamente, del hombre que no se satisface con su fantasía escrita, lo que preserva su memoria es la misma.

BIBLIOGRAFIA

Anderson Imbert, Enrique y Eugenio Florit, eds. Literatura Hispanoamericana: Antología e introducción histórica. Fort Worth: Holt, 1988.

Ashliman, D. L. Folk and Fairy Tales: A Handbook. Westport: Greenwood, 2004.

Alderson, Brian. "Tracts, Rewards, and Fairies: the Victorian contribution to children's literature." Essays in the History of Publishing. Ed. Asa Briggs. London: Longman, 1974. 245-282.

Bacchilega, Cristina. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. Philadelphia: U. of Penn. P., 1997.

Camacho Guizado, Eduardo. Prólogo. José Asunción Silva: Obra completa. Por José Asunción Silva. Ed. ECG y Gustavo Mejía. Venezuela: Ayacucho, 1977. ix-lii.

---, y Gustavo Mejía, ed. José Asunción Silva: Obra completa. Venezuela: Ayacucho, 1977.

Carrascosa Miguel, Pablo. "La poética de José Asunción Silva y sus relaciones con las poéticas españolas del siglo XIX." Centro Virtual Cervantes. 515-527. Instituto Cervantes. 24 jul. 05.

<http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_3_057.pdf>.

- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer, ed. Voces de Hispanoamérica: Antología literaria. Boston: Heinle, 1996.
- De Brigard Silva, Camilo. Noticia biográfica. Poesías completas. Por José Asunción Silva. Madrid: Aguilar, 1952. 11-14.
- Dever, Aileen. The Radical Insufficiency of Human Life. Jefferson: McFarland, 2000.
- “El Modernismo.” Biblioteca Dominico-Virtual. 20 July 2005.
<<http://www.bibliotecavirtual.com.do/Literatura/ElModernismo.htm>>.
- Fernández, Carolina. “Bécquer, Gustavo Adolfo.” Zipes 50-51.
- , y Harriet Goldberg. “Spain.” Zipes 483-495.
- “French Symbolism.” Personal Web Page Virginia Tech.
<<http://athena.english.vt.edu/~maclaugh/frnsyn.htm>>.
- Goldberg, Harriet. “Cinderella.” Zipes 95-97.
- . “Sleeping Beauty.” Zipes 467, 476.
- Hallet, Martin and Barbara Karasek, eds. Folk & Fairy Tales. Peterborough: Broadview, 2002.
- “José Asunción Silva.” Modernismo en España e Hispanoamérica. Ed. Santiago Fortuño y Jesús Costa. Universitat Jaume I. 4 June 2005.
<<http://www.ale.uji.es/silva.htm>>.
- Jaramillo Agudelo, Darío. José Asunción Silva: su mito en el tiempo. Universidad Nacional Autónoma de México. México: Ciudad Universitaria, 1997.
- Jaramillo-Zuluaga, J. Eduardo. “Esquema para una historia de la lectura en Colombia.” Leyendo a Silva. Ed. Juan Gustavo Cobo Bordo. Instituto Caro y Cuervo, Santafé

- de Bogotá, 1994, 2 vols. Banco de la República: Biblioteca Luis Ángel Arango. 7 July 2005. <<http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/boletil/bol36/rese7.htm>>.
- Jones, Steven Swann. The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination. New York: Twayne, 1995.
- Kast, Verena. Trans. Douglas Witcher y Susan C. Roberts. Through Emotions to Maturity: Psychological Readings of Fairy Tales. New York: Fromm, 1993.
- Miramón, Alberto. José Asunción Silva: Ensayo biográfico con documentos inéditos. Bogotá: Imp. Nacional, 1937.
- Orjuela, Hector H. "Introducción del Coordinador." Sitio de archivos para la Universidad de Potiers. IL-LXIX. 24 de jul. 05. <http://www2.mshs.univ-potiers.fr/archivos/data/prog/log/introduction/intro_7.pdf>.
- Osiek, Betty Tyree. José Asunción Silva. Boston: Twayne, 1978.
- . José Asunción Silva: estudio estilístico de su poesía. México: De Andrea, 1968.
- Pupo-Walker, Enrique. "Las categorías del paisaje en la poesía de José Asunción Silva." Hispanofila. 43 (1971): 63-74.
- Santa Biblia Reina Valera. Miami: Caribe, 1960.
- Schenda, Rudolf. "Telling Tales—Spreading Tales: Change in the Communicative Forms of a Popular Genre." Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm. Trans. and ed. Ruth B. Bottigheimer. Philadelphia: U of Penn. P, 1986. 75-94.
- Seifert, Lewis C. "France." Zipes 174-187.
- Serrano Camargo, Rafeal. Silva: Imagen y estudio analítico del poeta. Bogotá: Tercer Mundo, 1987.

Silva, José Asunción. "Al oído del lector." Camacho Guizado 3.

---. "Cápsulas." Camacho Guizado 48.

---. "Crepúsculo." Camacho Guizado 7-9.

---. "Crisálidas." Camacho Guizado 5-6.

---. "Filosofías." Camacho Guizado 53-54.

---. "Idilio." Camacho Guizado 55.

---. "Infancia." Camacho Guizado 3-5.

---. "Lázaro." Camacho Guizado 31.

---. "Lentes ajenos." Camacho Guizado 47-48.

---. "Nocturno." Camacho Guizado 20-21.

---. "Nupcial." Camacho Guizado 25-26.

---. Poesías completas. Madrid: Aguilar, S. A. de ediciones, 1952.

---. "Poeta, di paso." Camacho Guizado 19-20.

---. "Ronda." Camacho Guizado 88-89.

---. "Sus dos mesas." Camacho Guizado 82.

---. "Zoospermos." Camacho Guizado 51-52.

Smith, Mark I. José Asunción Silva: contexto y estructura de su obra. Bogotá: Tercer

Mundo, 1980.

Tatar, Maria. "Bluebeard." Zipes 54-57.

Unamuno, Miguel de. Prólogo. Poesías completas. Por José Asunción Silva.

Madrid: Aguilar, 1952. 17-30.

Zipes, Jack. Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry. New

York: Routledge, 1997.

---. Introduction. Zipes xv-xxxii.

---. "Little Red Riding Hood." Zipes 301-302.

---, ed. The Oxford Companion to Fairy Tales. New York, Oxford U P, 2000.

OBRAS CONSULTADAS

Farrer, Claire R., ed. Women and Folklore. Austin: U of Texas P, 1975.

Jiménez, Vincent. Romanticismo Poético Colombiano: La temática del Romanticismo en la poesía de la Biblioteca Aldeana. Madrid: Playor, 1973.

Sandner, David. The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Literature. Westport: Greenwood, 1996.

Zipes, Jack. Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales. Austin: U of Texas P, 1979.

---. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. Wildeman: New York, 198

