

La reminiscencia inconclusa: José Asunción Silva y la construcción de la tradición lírica colombiana en el siglo XX (II)

Yuichi Mashimo    Universidad Komazawa, Tokio, Japón

## Resumen:

La continua recepción-evaluación póstuma de la obra de José Asunción Silva por parte de los lectores influyentes, nacionales e internacionales, durante el siglo XX, (re)construye la historia de una singularidad que se transmite y, a través de su divulgación, deviene contenido de una tradición lírica nacional. Esta serie de consagraciones condicionan las lecturas que tratan de aproximarse a la poesía colombiana moderna, vista obligatoriamente en la supuesta continuidad cultural a partir de ciertos momentos iniciales que coinciden con el periodo de producción de Silva. Para remontar estas circunstancias y darles una justa valoración, planteamos una discusión sobre la (anti)musicalidad del texto verbal en la poesía de José Asunción Silva, apoyándonos básicamente en el ensayo de Pascal Quignard " *Odio a la Música*". A través de un enfoque como este podemos pensar cómo lo que está implícito y sin resolución en la fundación de una tradición poética vuelve a sacudir instancias culturales que tienden a petrificarse. Retomando las aproximaciones realizadas en la primera parte de este proyecto, tratamos de ahondar el tema que quedó descubierto entonces: la coexistencia de diversos tiempos experienciales en el comienzo de una tradición. Proponemos, para sustentar nuestra reflexión, una lectura del poema "Día de difuntos" de Silva donde la temporalidad humana se manifiesta en una profunda disonancia "resonante" que se revela como condición inaugural de la tradición en cuestión.

## Palabras Clave:

José Asunción Silva   Día de Difuntos   Música   Misterio   Muerte

### 1. Una urgencia inaugural

Retomando las aproximaciones realizadas en la primera parte de este proyecto, expuesta en el VI Congreso Nacional de Estudios del Discurso, en esta segunda parte tratamos de ahondar el tema que quedó descubierto: la coexistencia de diversos tiempos experienciales asumida por la poesía en el comienzo de su tradición. En aquella ocasión intentamos redefinir las nociones claves para la interpretación de la poética de Silva: “silencio”, “infancia”, “vacío”, a través de su poema “Al pie de la estatua”, dedicado a la memoria del Libertador de América, Simón Bolívar. Esos tópicos parecen sondear un mismo fondo de significación y señalar un momento original de la poesía colombiana moderna que hace emerger una deuda con el pasado histórico reinterpretado, tiempo que repercute en el momento de la anunciación. La originalidad de la poesía de Silva interpretada por nosotros se verá con su propiedad más radical cuando se realice un rastreo de los ecos de este alumbramiento en algunas recepciones y recreaciones del sentido de su palabra como enunciador de un presente, por decirlo así, omnipresente. Esta vez no solo examinamos comentarios de críticos y estudiosos, sino también escuchamos a los poetas que hablan de la obra de Silva.

El poema al que nos referimos exclusivamente en este trabajo es “Día de difuntos”, uno de las composiciones emblemáticas del corpus poético de Silva, en que la desconexión muda de los dos tiempos, el pasado y el presente, representados por dos campaneos se vuelve audible, esto es, se escucha y se experimenta a través de un juego de resonancias y disonancias. Nos interesa esta composición ya que nos proponemos ver cómo se concibe el tiempo en la poética silvana en relación con la realidad profunda de la subjetividad que, según nuestro punto de vista, se apoya en un sustrato musical. Con la aproximación que presentamos en lo siguiente esperamos que los tres componentes del poema, la musicalidad, la temporalidad y la individualidad, muestren sus nexos

inmanentes.

Situando a Silva en su época y ámbito, Iván A. Schulman (1985) destaca la predilección de nuestro poeta por el pasado como edad de oro, contenedora de las eternas esencias del universo, cuyo conocimiento recompensa las desgracias del presente. Conforme al investigador en la poesía silvana el pasado establece un nexo con la muerte a través de una serie de imágenes. La sombra es la imagen privilegiada que enlaza tanto la muerte como el misterio, con el tiempo pretérito. Este nexo se deshace, a nuestro modo de ver, cuando se pronuncia otra conexión más urgente entre el tiempo presente y la muerte, tal como ocurre en el poema en cuestión. Se trata, entonces, de una recuperación de la muerte que ya no pertenece al pasado sumido en el misterio sino a un presente que solo la poesía sabe vivificar o compartir mediante un recurso que tiene una relación de (in)discutible privilegio con el género poético.

La mencionada condición de audibilidad es la cualidad que importa a la hora de pensar en la profunda musicalidad de la poesía del poeta bogotano que, no obstante el irresistible encanto musical de sus poemas, no se debe confundir con la sonoridad física, medible de los versos, para ocuparse solamente de las supuestas concordancias entre lo sonoro y lo referido, porque el poema hecho de palabras significantes es también una fábula tramada de la insuperable contradicción del ser, un vínculo doble temporal, con el pasado y con el presente, constituyente de la condición humana y, por tanto, su audibilidad está relacionada estrechamente con este dilema. Pronto nos ocuparemos de este tópico. Pensamos que aclarando la naturaleza musical de su poesía se puede avanzar en la discusión general acerca de la dicotomía entre el arte y la historia que constituye el telón de fondo de la tradición que inaugura la poesía de Silva. La tensión entre esas dos realidades tiende a resolverse con la invocación de una palabra inaugural cuya

ambigüedad trataremos de cercar. Lo que se anuncia en esa palabra no se presta con docilidad para las empresas de historizar sus efectos inmediatos en la orientación de la pluralidad geo-político-cultural en pugna con una meta: construcción de una nación con sus rasgos culturales propios. La omnipresencia de un imperativo, -una urgencia Silva, digamos- parece originarse en un plano que ostenta una resistencia al historicismo. Sin embargo, estamos suponiendo una mediación de la poesía en el plano histórico cultural del país que, con varias connotaciones, se ha llamado país de poetas. Estamos ante una tradición cuyo fundamento se polemiza cuando se quiere tomar partido de ella, ignorando que la supuesta solidez contiene en sí momentos para su pulverización.

Si, en términos generales, el sustrato de una tradición cultural es configurado por el proceso de sedimentación y renovación de valores, un pasado colectivo, que garantice el marco para los vaivenes memorables, tiene que contar con una consistencia imaginaria que sirva de matriz reguladora al proceso dialéctico. La inexistencia de una interpretación sólida de lo nacional como lazo y presupuesto cultural condiciona la relación del individuo con la sociedad de modo que la iniciativa de un solitario, fuera del contexto inmediato, pueda volver de un momento extra-temporal no asimilado del todo por y en dicha matriz para sacudir de nuevo la ficticidad de lo establecido. La posibilidad de esta vuelta es algo que hace que lo subjetivo sea verdaderamente subversivo permitiendo que la carencia se transforme en fecundidad comunicativa por medio del habla poética. En la tradición lírica que se inicia en José Asunción Silva vemos una peculiaridad que ilustra esta precariedad. En pocas palabras, la formación de la tradición se ve intervenida incesantemente por un dilema profundo del que más tarde veremos su naturaleza hecha poesía y seguiremos discutiendo en la tercera parte de esta serie sobre su implicación en la historiografía literaria nacional.

## 2. La música y la palabra

Para poder hablar de la musicalidad de un poema, incluso de la naturaleza musical de una construcción verbal como el poema, hay que contar con alguna versión acerca del origen de la música. No planteamos análisis de aspectos métricos de tal o cual poema, porque el patrón varía de una lengua a otra permitiendo interpretaciones inevitablemente aproximativas de los efectos de los mismos relacionados con el contenido sémico de cada texto. ¿Qué es lo que hace la música o qué hace posible que haya música? ¿Cómo participa la palabra de esa realidad?

Nos apoyamos en el ensayo de Pascal Quignard, *El odio a la música* (1998), para esclarecer la cuestión de su origen. La música se origina en el llamado de algo que precede al nacimiento de cada individuo que escucha. Ese algo para el autor francés se aproxima a la muerte o se entiende a través de la metáfora “noche”. Anterior a toda realización compositivo-interpretativa se da lugar a la producción y la obsesión de una vivencia solo audible que, en el fondo de lo sonoro, atrae. De esta atracción dice: “Hay un viejo verbo francés que dice ese tamborileo de la obsesión. Que designa ese grupo de sonos asemánticos que turban el pensamiento racional al interior del cráneo y al hacerlo despiertan una memoria no lingüística. Tarabust, más que melodía, es quizá la palabra que hay que proponer” (p.60). Y más adelante precisa: “Busco el tarabustante sonoro anterior al lenguaje”(p.61). Se trata de un sonar de algo anterior al lenguaje, al entendimiento, a la sociedad. La música es su recuerdo, recuperación, encarnación en estrecha relación con la nostalgia que la convierte en fetiche.

Muerte o noche, cuya realidad escapa a la objetivación fenomenológica, puesto que es anterior al nacimiento de cada individuo. Nos interesa indagar cómo en una

comunicación verbal como la poesía se escucha el eco de esa obsesión que, para este ensayo, constituye el controvertible sustrato musical del poema, cuando su naturaleza asémica, “no lingüística”, parece negar la parte sustancial del texto que cuenta. En otros términos, ese soporte rudimentario no tiene por qué ser siempre complementario amistoso del lenguaje dando, por ejemplo, la pauta rítmica al emerger cadencioso de las palabras, ni tampoco tiene que ser el significado-referencia último de un poema. Así mismo es oportuno preguntar para qué, si es así, el intento de comunicar una realidad no lingüística justamente con las palabras. La respuesta tiene que hallarse en el hecho de que solo la palabra puede introducir en una composición, acorde con la naturaleza humana, un elemento que hasta entonces desconoce la música: la ironía.

La palabra con su función semántica puede producir una disonancia radical con lo sonoro original; esta disonancia radical es la disonancia prima de la palabra, por llamarlo así, que antecede a la realización acústica de tal o cual pieza. El disonar es producto de la tensión no disuelta en armonía, y en ella entran a participar principalmente dos instancias irreconciliables.

El poeta de “Día de difuntos” escucha esta tensión. El desconcierto narrado de las dos campanadas puede interpretarse como una expresión de la misma tensión, una hablando de los muertos, otra recordando el presente, y anunciando el tiempo venidero. Pero para una lectura atenta el contraste inarmónico entre la memoria y el olvido, lo grave y lo riente, lo místico y lo irónico, hecho por las dos representaciones que ostentan dos patrones rítmicos, se disuelve en un único motivo. Al final la irónica campana del reloj parece prevalecer porque como pura medida desconoce la oposición, perdura como la que marca la temporalidad universal del hombre, un ser lanzado perpetuamente hacia otra dimensión temporal que es la escena para su realización y a la vez para su negación. Por

eso su nota resuena, como se repite en el poema, mucho más “angustiosa” e “incierto”, comparada con la que convoca a los muertos porque esta, pese a su dejadez llorosa, más bien tiende a otorgar al ser existente un consuelo religioso estabilizador. En el desarrollo del poema dentro y fuera de la primera oposición se revelan varios aspectos de cada referente temporal. El pasado, más que lejana realidad irrecuperable, fuente de la nostalgia borrosa, es el peso de la idealizada muerte colectiva –se habla de los difuntos sin distinción- que simultáneamente atrae y repele. El presente cuya cotidianidad se prolonga, se transforma cada minuto en materia de olvido, contaminando hasta el futuro que ya no tiene otra desembocadura que la aniquilación de todo.

La oposición del nivel representado, la de los dos campaneos, se origina en otro motivo profundo que es el del cantar conciente de lo que se hace y se deshace en el canto. La irresistible musicalidad del poema entra en contradicción con lo que se cuenta. La fugacidad con aspectos risibles de la vida común que anuncia la campana del reloj desmiente el encanto atemporal con que el coro de las transmisoras de los difuntos invita al poeta a sumirse en la melancolía. Si el poeta fuera esencialmente músico, se entregaría al llamado. Pero la tentativa de orquestar la desgarradora realidad exterior al compás del contradictorio acto de cantar, con una vanal materia verbal que se desmorona, lleva al ejecutante a un dilema abisal. El poeta está comprometido con la palabra, que es su único recurso, de tal modo que no puede escaparse de la red que ella le tiende desde su ambigüedad: ser materia sonora y, a la vez, significativa. Esa es la situación del ser sujeto parlante-cantante, desgarrado al pronunciarse por el hecho de proferir la palabra que di-suena cuando no “mata”. La oposición no es la descripción de la realidad dada, de dos generaciones antagónicas por ejemplo, sino la revelación del agente que la hace posible, el hombre-poeta, musical y verbal, con su escucha y habla-canto. La melancolía y la



ironía, los dos tonos dominantes del poema surgen de una misma fuente: la disyuntiva entre participación o exclusión ante el “tarabust” de la muerte. El problema fundamental del hombre sobre su identidad, de su ser lo mismo a pesar de los constantes cambios está así consignado por el poeta en un plano que introduce en la problemática del tiempo la cuestión de la música. Además, precisamente por eso, este gesto dual no deja de dibujar un límite frente a una emergencia tan oscura como la del misterio que reclama su justo sitio en la poesía.

### 3. El límite del misterio

Citamos el testimonio del poeta colombiano Darío Jaramillo Agudelo acerca del mito Silva. Porque Silva es un mito; hasta el más actualizado estudio sobre su obra en conjunto, -nos referimos a la introducción de la edición de Cátedra (Silva 2006),- empieza con la observación de que “Con el tiempo, el autor se ha convertido en su país en una especie de mito nacional; su obra, en el punto de partida de la tradición cultural colombiana del siglo XX” (p.12). Preguntamos entonces, ¿cómo funciona el mito Silva en la formación de la literatura colombiana actual?

Jaramillo Agudelo, en un ensayo que precisamente lleva el título “Silva, mito central de la poesía colombiana”, (1997) preparado para el centenario del nacimiento del poeta nacional, afirma: “-aparte de ser el primero, el más antiguo y más actual contemporáneo de los poetas en Colombia-, (Silva) es también el centro de la poesía colombiana”(p.74). Así le otorga tres atributos, originalidad, contemporaneidad y centralidad, que conforman la condición de su ser mito. La originalidad, de ser primero o inicio, se correlaciona con un aspecto de su contemporaneidad en la medida en que “Todo lo que ha venido después estaba ya en él”(p.73). Para sustentar esta versión Jaramillo

Agudelo apela a la existencia de dos corrientes poéticas constituyentes de los principales capítulos de la historia de la poesía colombiana del siglo XX. Estas se originan en las dos vertientes de la poesía de Silva: la más genuina intuición lírica junto con la autocrítica o la ironía. Así se marca el signo indiscutible de la modernidad del poeta nacional. Este ambiguo enfoque parece indicar el supuesto hecho de que la poesía colombiana del siglo XX se haya desarrollado, condicionada dentro de paradigmas prefigurados, a partir de la modernidad literaria introducida por Silva, otorgando así retrospectivamente el carácter de proyecto a su obra. Pero la contemporaneidad del mito Silva o, como ya dijimos, la urgencia Silva, parece mucho más radical. No nos parece que se trate de vigencia de una norma. Llegamos así a la tercera nota del mito, su centralidad. El propio Jaramillo Agudelo se lamenta, ante el cúmulo de estudios realizados por el interés hacia esta figura legendaria y las biografías que aparecieron hacia la fecha de la conmemoración, de que “Tanto estudio, sin embargo, excluye en absoluto la alternativa de demostrar los mecanismos del mito Silva” (p.77). Porque los estudios lo alejan, situándolo en un pasado ya irreversible, en una distancia objetivadora. Con la centralidad, entonces, tenemos que entender algo más que la atracción que ejerce un objeto de culto en una época determinada.

Descartamos una primera acepción del mito Silva como narración épica, esto es, la del nacimiento y vida de un héroe de una comunidad, que termina reforzando el sistema de los valores aceptados en la actualidad, y cuenta como última referencia con un acto simbólico regulador de significación (el autosacrificio, dialéctico en la medida en que la auto-negación define su sentido positivo en el plano colectivo), y cuya eficacia además se comprueba en su incidencia en el imaginario de una comunidad (poesía como una actividad ética sacralizada). Esta centralidad, que se entiende como una cualidad espacial

ante lo temporal implícito en la originalidad y la contemporaneidad, es algo que desmiente la contrucción de la tradición apoyada en el mismo mito, exigiendo, luego, otra definición de lo original y lo contemporáneo. Estamos hablando de una presencia, a la luz de la cual se comprenderá el sentido de otro inicio que tendremos que plantear en un siguiente trabajo sobre la historiografía literaria colombiana.

La interpretación por parte de Andrés Holguín parece aclarar esta centralidad. En el apartado correspondiente del *Manual de literatura colombiana* (1988), el crítico propone leer a Silva desde su obsesión, la muerte. Lo que nos interesa no es la especulación sobre el motivo del suicidio del poeta, sino la conexión entre la muerte y el misterio que articula Holguín. En su ensayo, “El sentido del misterio en Silva” (1985) el crítico ve cómo surge el misterio del contacto con lo desconocido. En nuestro poeta lo desconocido impone un límite negativo, dice Holguín: “El misterio es, pues, en Silva una vaga sensación de impotencia ante lo desconocido. Es sentir que la realidad es superior a nuestra capacidad de comprensión. Que el mundo y el hombre no pueden ser explicados por la razón, ni tampoco por la intuición”(p.270). La muerte no tarda en descubrirse como centro, por decirlo así, de esa realidad inexplicable, como consumación del misterio. La interpretación de Holguín, para nuestra lectura, en un principio es existencialista. Tenemos dos visiones de la muerte: una, digamos, tradicional y religiosa y la otra personal. Esta muerte personal interiorizada jamás volverá a ser idealizada como lo hicieron algunos poetas religiosos. Otro lector crítico, David Jiménez, observa que “Frente al poeta religioso del romanticismo(...) Silva es un poeta profundamente disonante. En su *Nocturno*, la noche no es ese ámbito sagrado en el que se producen las revelaciones”(2005, p.20). Con Jiménez escuchamos cómo la noche sin trascendencia abre su boca en las palabras que, ahora transfigurada, ella misma profiere desde su vacío,

originando en su doble oscuridad, en la recóndita cueva de profunda disonancia resonante, una musicalidad única.

La muerte no es solo filosófica o religiosa. No es disyuntivamente individual o colectiva. No es simplemente un final o un fin. Que Silva es central, quiere decir para nosotros lo siguiente: el poeta enseña que mediante la poesía se activa un vacío atemporal en la existencia humana porque puede intervenir en la misma temporalidad del hombre como un ser para la muerte o para el más allá. Este vacío se comparte en una atemporalidad que a su vez es la contemporaneidad de la muerte dentro de la cronología colectiva; nada más y nada menos que otra cara de la condición de la música, aquel “tarabust” inaudible de Quignard. Más tarde, en el siglo XX dirá otro poeta en el viejo continente;

¿Es vana la leyenda que dice que hubo un día en que, llorando a Lino,  
la Música primera, atreviéndose, traspasó la árida dureza  
al grado que, por vez primera, en el espantado espacio, del cual un joven casi divino  
escapó de repente para siempre, el vacío entró  
en esa vibración que ahora nos arrebató y consuela y ayuda? (Rilke 2004, p.31-33)

Citamos estos versos de Rilke que nos sorprenden porque parecen referirse a la muerte y el nacimiento de la música en José Asunción. La muerte del maestro de música, Lino, asesinado por su pupilo Hércules por reprenderlo, deja una revelación; el vacío que él mismo crea se descubre necesario como esencia y escena de la música. Por su parte el poeta bogotano, víctima de su destino, por no decir de la incompreensión de su época, supo escuchar y traducir el llamado de la muerte, muerte antes del nacimiento, el “tarabust”

que resuena en cada hombre, en una escritura que es creación de la ausencia, reproucción del espacio/vacío para la música.

La leyenda se cuenta convirtiéndose en herencia. Lo desconocido interiorizado es el signo equivalente de la muerte, dada la pérdida del más allá religioso, la misma que cada uno enfrenta a solas, siendo no solo fuente de angustia sino también agente de una re-apertura hacia lo perdido. La leyenda Silva indica esta pérdida y su rememoración comunica. En cuanto límite, anulado por la negación del sujeto, lo desconocido interiorizado aún se mantiene como huella de esta pérdida. La obsesión de la muerte en Silva no es la advertencia del *memento mori*, sino una insondable proximidad “sonora” experimentada dentro de cada heredero que encarna así la sombra de lo negado, de sí mismo, de la subjetividad desgarrada, el vacío. Volvemos con esta muerte a la centralidad del mito Silva. Fernando Charry Lara, uno de los herederos más directos del poeta legendario, en un artículo titulado “Tradición de Silva” (1985) dice: “El encuentro de la realidad invisible que nos rodea, obsesivo en él, ha sido su lección más valedera: la poesía como experiencia de lo misterioso”(p.20). El misterio que con-suena en el fondo de sus lectores.

El origen, cronológicamente anterior a lo que viene después, se libera de esta historicidad por medio de una centralización-espacialización del inicio que se vuelve contiguo en la interpretación-recreación por parte de los sucesores que construyen una tradición turbadora. La musicalidad de la poesía de Silva, su disonancia, entonces no es uno de sus aspectos, sino su última realidad en la medida en que esta emana de una contradicción radical; ser algo que sólo se realiza en el tiempo pero negándolo como tal, y cuyo ritmo se da en la quiebra del que escucha, en la negación de sí, en una pura comunicación de la resonancia de la pérdida. Esta pérdida nos remite a la conclusión de la

primera parte de este proyecto: la deuda.

#### 4. Conclusión : La música y la deuda

La construcción de la tradición lírica colombiana está entre la música, aquel “tarabustante sonoro” y la deuda, la conciencia de ser histórico, y se realiza entre dos negaciones: una, negación del sujeto “religioso”, no importa cómo se llame la trascendencia, dios, futuro, poder, que suplanta el verdadero origen y la otra, negación de la historia centralista-racionalista que lo aleja. La resonancia de las campanas disonantes del poema “Día de difuntos” traduce una oposición más allá del plano temporal entre el pasado y el presente. Los muertos, no solo los memorables sino también los olvidados, invisibles acreedores de la deuda, vuelven en ese des-concierto. En esta fecha la tradición y su mito cumplen su papel. El día negativo, mediante esta revuelta, se descronologiza, y se centraliza.

En el siguiente capítulo de nuestro trabajo hablaremos de la implicación de este contradictorio inicio, este sustrato de significación en la historia literario-cultural de Colombia para, luego, tratar de divisar un horizonte más amplio de recepción de la poesía silvana.

#### Referencias:

Charry Lara, F. (1985). *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Procultura.

Holguín, A. (1985). El sentido del misterio de Silva. En Charry Lara, F. (comp.). *José*

*Asunción Silva Vida y Creación* (pp.263-274). Bogotá: Procultura.

\_\_\_\_\_. (1988). José Asunción Silva. En Arciniegas, G. et al. *Manual de literatura colombiana Tomo I* (pp.339-368). Bogotá: Procultura/planeta.

Jaramillo Agudelo, D. (1997). Silva, mito central de la poesía colombiana. En *Revista Casa Silva*. No. 10. Tomo II. (pp.69-85). Bogotá: Casa de Poesía Silva.

Jiménez, D. (Sel.). (2005). *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Norma.

Quignard, P. (1998). *El odio a la música*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Rilke, R. M. (2004). *Elegías de Duino*. México: UNAM.

Schulman, I. A. (1985). Tiempo e imagen en la poesía de José Asunción Silva. En Charry

Lara, F. (comp.). *José Asunción Silva Vida y Creación* (pp.275-299). Bogotá: Procultura.

Silva, J. A. (2006). *Poesía / De sobre mesa* (Ed. Remedios Mataix). Madrid: Cátedra.