

LA POÉTICA DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y SUS RELACIONES CON LAS POÉTICAS ESPAÑOLAS DEL SIGLO XIX

PABLO CARRASCOSA MIGUEL
Universidad de Valladolid

En un ensayo célebre Umberto Eco¹ ha puesto de relieve la importancia de la metapoética en la poesía de la Edad Contemporánea —desde el Romanticismo a nuestros días—. Eco apunta que

la poesía se ha ido especificando más y más como discurso en torno a la poesía y a las posibilidades de una poesía [...], las poéticas pueden llegar a ser más importantes que la obra, no siendo ésta otra cosa que un continuo razonar sobre la propia poética, o mejor la poética misma.

En esta toma de conciencia del creador respecto a su actividad literaria el siglo XIX español ofrece dos posturas fundamentales que es preciso repasar en todo intento de aproximación a la poesía hispanoamericana de la etapa modernista: nos estamos refiriendo a las de Bécquer y Campoamor.²

1. U. Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Editorial Lumen, 1968, pp. 88-89. Entenderemos por «Poética», por un lado, al conjunto de ideas estéticas —en especial, literarias— de un autor; y, por otro, al resultado de la sistematización de cuantos textos referentes a la labor creadora y los factores que la acompañan pueden encontrarse en las obras de un determinado autor. Una «Poética» práctica, pues, al modo de P. AULLÓN DE HARO, *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, pp. 10 ss. Como se sabe, Campoamor escribió una *Poética*; la de Bécquer está dispersa (las *Cartas literarias a una mujer*, la «Introducción Sinfónica», «El poeta» y el «Prólogo» a *La Soledad* de Ferrán, una sección de las *Rimas*, etc.); y la de Silva está esparcida a lo largo de toda su obra, aunque en ningún momento escribiera nada teórico-poético *per se*.

2. Naturalmente, hay otros autores que podrían ser tenidos en cuenta: tal vez, en el caso concreto de Silva, Núñez de Arce, Rafael Pombo, Jorge Isaacs o Rafael Núñez... No es preciso justificar la elección de Bécquer: Campoamor es el único poeta de la época, con entidad suficiente, que escribie-

En otros lugares hemos llevado a cabo una caracterización global de la estética de José Asunción Silva y de sus relaciones con las de los poetas victorianos, E. A. Poe, etc. Nos proponemos ahora enfocar la poesía de Silva a partir de las teorías poéticas imperantes en el mundo hispánico en el período central del siglo XIX, con objeto de establecer los puntos de contacto existentes entre el Primer Modernismo, una de cuyas figuras más relevantes es José Asunción Silva, y las poéticas intimistas y realistas, teniendo en cuenta que éstas no son entre sí excluyentes, y que los poetas que protagonizaron el tránsito hacia el Modernismo en Hispanoamérica añadieron aportaciones personales y novedosas —sin olvidar el enriquecimiento a que se vio conducida la poesía hispánica del período a partir de la poesía europea y norteamericana del XIX—. ³

Silva, uno de los primeros modernistas, ⁴ elaboró tanto en su obra en verso como en su prosa un pensamiento teórico-poético sólido y coherente, a pesar de las frecuentes contradicciones que podemos observar. Estas circunstancias por sí solas hacen de él el poeta idóneo para nuestro trabajo, y, sin embargo, es su propia poesía, por su variedad y por su carácter personal, la que ofrece más posibilidades para estimar el peso de las poéticas realistas e intimistas en el arranque del Modernismo.

ra una auténtica *Poética* teórica con pretensiones de ser tal, y con objeto, según declara en el Primer Capítulo, de defender su propio sistema poético: «Llamo POÉTICA a estos pensamientos inconexos sobre el arte en general y la poesía en particular, porque, si no pueden constituir una obra de preceptiva, son la expresión de actualidad, en la cual, con la pasión inherente a toda controversia, van expuestos, en rasgos generales, todos los procedimientos que practico al componer mis insignificantes obras literarias [...] lo hago con el objeto de defender mi sistema literario.» (R. DE CAMPOAMOR, *Poética*, Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1890² [ampliada por el propio autor: citaremos por ella], pp. 5-6). Campoamor fue el único autor capaz de dar cuerpo teórico a su práctica literaria, a pesar de las discordancias que se producen entre el sistema que pretende defender y la defensa en sí. V. Gaos apunta, aunque no estamos completamente de acuerdo con él, que se trata de una obra «idealista en una época de realismo; espiritualista en el apogeo del naturalismo...» (V. GAOS, *La Poética de Campoamor*, Madrid, Gredos, 1969²; p. 25). Eso sí: defiende la poesía, en un momento de auge de la narrativa.

3. La bibliografía acerca de las relaciones de Silva con la literatura europea y norteamericana del XIX es numerosísima, por lo que nos limitaremos a recomendar nuestro artículo «Apuntes para el estudio intertextual del Prerrafaelismo inglés y el Modernismo hispánico: el poeta JAS, lector de los prerrafaelistas», *Bells*, I (de próxima publicación), en el que ofrecemos una selección de títulos. A propósito de G. A. Bécquer hay también varios estudios; como el de J. P. GONZÁLEZ MARTÍN, «JAS y GAB: un paralelo», *La Literatura Iberoamericana del Siglo XIX*, Memoria XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Tucson, Universidad de Arizona, 1974, pp. 37-41.

4. No creemos que Silva sea, como se le consideró durante mucho tiempo, un «precursor» del Modernismo, sino un modernista pleno, aunque del período inicial de este movimiento; los verdaderos precursores del Modernismo fueron los poetas románticos y realistas, muchos de los cuales todavía siguen escribiendo hasta bien entrado el XX (el caso de Rafael Pombo en Colombia es un claro ejemplo de ello): de ahí que en las poéticas modernistas su peso sea tan grande. Véase el interesante punto de vista de R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

En los tres autores que vamos a estudiar es evidente la búsqueda de una poética personal, como primera muestra de su antidogmatismo y anticlasicismo. Se eliminan los principios absolutos, normativos y preceptistas; se acepta que la originalidad es un mérito y que los principios estéticos son relativos. No extrañan las protestas constantes que hace Campoamor del personalismo y la modernidad de sus escritos, o la humildad con que parten muchas de las afirmaciones de Bécquer y Silva.⁵

Como ha apuntado Jorge Urrutia, es insostenible afirmar que la poética de Bécquer sea el ejemplo más acabado de las poéticas románticas españolas;⁶ en la década de los sesenta, en la que el poeta escribe la parte mayor y más importante de su obra, no podían ignorarse los elementos materialistas correspondientes al Realismo. Si bien resultaría erróneo leer a Bécquer ignorando el peso del conocimiento intuitivo con que Vico se anticipó a las poéticas plenamente románticas; o las bases irracionalistas que fundamentaron buena parte de la poesía alemana de los principios del XIX a partir de Rousseau y Burke; tampoco sería real conceder una importancia desmesurada a estos principios ignorando como contrapartida que el *Curso de filosofía positiva* de Comte fue apareciendo entre 1828 y 1842, y que en las décadas centrales del XIX la corriente filosófica imperante era de corte krausista.⁷ Con todo ello sólo queremos sugerir que no corresponde únicamente a los naturalistas la introducción en la poesía de las referencias a lo cotidiano, al «billete de banco» de la Rima XXVI o al corazón-viscera de las XLV y LXXVII.

La poética de Bécquer, objeto de innumerables y —en más de un caso— excelentes estudios, podría definirse como la explicitación de la lucha del poeta por dar con la mejor forma posible para la única poesía posible y verdadera en él,⁸ independientemente de que buena parte de lo expuesto en sus es-

5. Campoamor escribió un ensayo sobre *El Personalismo*, «sistema filosófico» que defiende como suyo; supone que todo axioma es tendencioso, y que ninguna verdad tiene más rango que otra; se trata en realidad de una defensa del relativismo científico e incluso filosófico (Véase R. DE CAMPOAMOR, *Obras completas*, Madrid, Felipe González Rojas, 8 vols., 1901-3, v. I, pp. 16-375).

6. J. URRUTIA, «Bécquer, ¿poeta materialista?», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII (1973), pp. 399-410. Afirma que el materialismo es lo que hace más actual su poesía (p. 400). Por ello decíamos al principio de este trabajo que las poéticas materialistas e intimistas no son excluyentes. Urrutia recoge numerosos elementos materialistas en la poesía de Bécquer, concluyendo que el poeta se integra «en una corriente de influencia realista» (p. 410) (C. MORENO, «Notas sobre Bécquer: materialismo y romanticismo», *Castilla*, nº 12 (1987), pp. 95-105, hace una especie de respuesta-precisión a este artículo de Urrutia).

7. Véase J. LÓPEZ MORILLAS (ed.), *Krausismo: estética y literatura*, Barcelona, Labor, 1973.

8. Para Celaya Bécquer en su poesía trata de conseguir una música interior mediante la cual el texto aprehenda lo que la palabra de otro modo es incapaz de retener, con objeto de que en el lector se reproduzca la sensación primigenia del poeta. Casaldueño insiste más en el conflicto entre forma e idea como tema central, junto al amor, de las *Rimas*; Guillén caracteriza su poesía como la lucha por encerrar lo inefable en la palabra; Blanco Aguinaga se fija en la incapacidad del lenguaje para definir unívocamente lo indefinible... Véanse G. CELAYA, «La metapoética en GAB», *Exploración de la*

critos estaba condicionado por el tipo de público —eminentemente femenino— a que iban dirigidos.⁹ La falta de una correspondencia perfecta entre el sentir y el hablar articula en buena parte la poética de *Intimidades*, libro de adolescencia de Silva. En «Fragmento de una carta», por ejemplo, es innegable el peso de la Rima I:

¡Si pudiera sin traba hablar el alma,
Cómo fuera la voz del sentimiento...

.....

Que sin extraño yugo que te oprima
Bajo la forma que su lumbre veda,
Adivine tu amor bajo la rima
El sentimiento que en el alma queda.

De la pasión en el poema santo
Únicamente te dijeran eso
Las almas al alzarse como un canto
Mientras las almas tiemblan en un beso!¹⁰

Aunque este primer vagido literario de Silva está lleno de tópicos e ideas románticas no excesivamente bien asumidas, su consideración resulta más enriquecedora que los escritos «maduros» para observar el modo como se fue integrando el influjo becqueriano en su poesía y en su poética. «La voz de las cosas», de su segundo poemario —*El libro de versos*—, refleja la evolución de esta idea, al tiempo que incluye en su segunda estrofa una nueva obsesión becqueriana: el deseo de lo misterioso e intangible.

poesía, Barcelona, Seix Barral, pp. 79-151; J. CASALDUERO, «Notas sobre GAB», *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1967, p. 167; J. GUILLÉN, «Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado», *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, pp. 111-141; C. BLANCO AGUINAGA, «La lucha con la palabra: definición e indefinición en las Rimas», *Cuadernos Americanos*, XIV (1955), pp. 244-256.

9. Véase el tal vez un poco exagerado artículo de A. SALVADOR JOFRÉ, «GAB: una poética melodramática», *Estudios de Literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 3 vols., 1979, v. III, pp. 267-284. Se puede comparar con el punto de vista clásico, por ejemplo, de S. SERRANO PONCELA, «Poética de Bécquer», *Anales de la Universidad de Santo Domingo*, 39-40 (1946), pp. 138-161.

10. Citamos por la edición de Héctor H. Orjuela, J. A. SILVA, *Poesías*, Bogotá, ICC, 1979. Para el estudio intrínseco de la poética de Silva, véase R. R. ANDERSON, «Naturaleza, música y misterio: teoría poética de JAS», *La Torre*, XVI, nº 61 (1968), pp. 201-214; y M. I. SMITH, *JAS: contexto y estructura de su obra*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1981.

¡Si aprisionaros pudiera el verso
 Fantasmas grises, cuando pasáis,
 Móviles formas del Universo,
 Sueños confusos, seres que os vais,
 ósculo triste, suave y perverso
 Que entre las sombras al alma dais,
 Si aprisionaros pudiera el verso
 Fantasmas grises, cuando pasáis!¹¹

La poesía es indefinición. En realidad, todo aquello que el lenguaje humano no es capaz de aprehender es ya poesía, puesto que ésta preexiste al verso y al propio poeta, existe con independencia de ellos. La Rima IV recoge aquellos ámbitos en que la poesía aparece: lo sensible, el misterio y el sentimiento.¹² En «La musa eterna», de *Intimidades*, Silva sostiene que cuando los hombres mueran y los versos se olviden, la poesía quedará:

Aun tendrá sus acentos misteriosos
 La voz de los follajes,
 El ruido sonoro de las olas
 Y el murmullo del viento en los juncuales.
 Nacerán los idilios
 Entre el musgo, a la sombra de los árboles,
 Brotarán nuevas fuentes de poesía
 En lo bello y lo grande...

Los ámbitos que Silva recuerda son casi los mismos de la Rima IV. «Encontrarás poesía» (*Intimidades*) y «La voz de las cosas» (*El libro...*) los precisan, aproximándose aún más a los de Bécquer, e intensificando la separación

11. En el Modernismo es constante la presencia de lo esotérico, que, en buena parte, aparece ya en el Romanticismo. En el caso de Silva este elemento ha recibido la atención del excelente estudio de S. A. INGWERSEN, *Light and Longing: Silva and Darío. Modernism and Religious Heterodoxy*, Nueva York, Peter Lang, 1986. Véase también A. A. ROGGIANO, «JAS o la obsesión por lo imposible», *Revista de Lenguas y Literaturas* (Tucumán), I, nº 1 (1949). La obsesión por lo imposible en Bécquer ha sido otra de las obsesiones de los críticos, a partir de *El rayo de luna*, la Rima XI, etc. Véase J. M. AGUIRRE, «Bécquer y lo evanescente», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 28-39; y J. M. Díez TABOADA, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las «Rimas» de GAB*, Madrid, CSIC, 1965.

12. J. M. Cossío, *Poesía española. Notas de asedio*, Madrid, Espasa Calpe, 1936, p. 322. Otros estudios que tratan sobre esta Rima, como el citado de Guillén. Su fuente es un poema de Grün, que tradujo E. F. Sanz: véase J. M. Cossío, «Bécquer y Grün», *GAB* (ed. R. P. Sebold), Madrid, Taurus, 1982, pp. 135-138.

que existe entre la poesía y el verso —idea que no tiene tan clara Campoamor—. ¹³

Tanto en Silva como en Bécquer hay un fondo platónico evidente. El sevillano salva la distancia que existe entre la poesía y el poeta recurriendo al sentimiento. La inteligencia del hombre aspira a la belleza que la mujer posee instintivamente: el amor le mueve a ello, a conformar esa materia que existe fuera de él. El poeta busca a un tiempo la unidad y la belleza, el bien, al que sólo se puede ascender mediante el amor universal. ¹⁴ Bécquer afirma que todo el mundo siente, y que el poeta es tal por ser capaz de conservar esos momentos, depurarlos con la memoria, y evocarlos, aprehendiéndolos, con la palabra. ¹⁵ Para Silva, en cambio, lo poético se hace materia poetizable en el ámbito psíquico del creador a través de un conocimiento inmediato, al que no todo el mundo puede aspirar. Sólo el espíritu del artista —ser hipersensible— o del niño —aún no contaminado por la materia y el aprendizaje, y por ello capaz de ver las cosas como son en sí—, es capaz de superar las limitaciones que al hombre le impone su doble condición —sensible e inteligible—, para captar la verdad más íntima de las cosas, ideal e intemporal. Precisamente su misión será la de hacer ver a los demás la realidad «verdadera», por encima de la realidad «sensible». El arte permite al poeta construir realidades estables e ideales, como puede verse en «Trasposiciones», y conocer eidéticamente a los artistas con cuya obra entran

13. Los marcos de la poesía, según Silva, son «el recinto sagrado / De los cristianos templos», «los lugares que nunca / Humanos pies recorrieron», «los bosques seculares / Donde se oculta el silencio», «los murmullos sonoros / De las ondas y del viento», «la voz de los follajes», los recuerdos del amor, etc., pero no «los malos versos». Campoamor, en cambio, afirma que «La poesía es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen, y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras.» (*Poética*, 127). Luego añade: «es imposible que haya mala poesía cuando en ella hay ritmo, rima, conceptos é imágenes.» (id.). En este punto el pensamiento de Campoamor resulta especialmente contradictorio: de afirmar que la poesía nace de poner ritmo y medida a una idea, y que el verso es siempre superior a la prosa, pasa a asegurar que «La poesía es independiente del verso», «Cervantes y Solís, eran dos buenos poetas en prosa y malos en verso.» (p. 177). Para Campoamor la poesía siempre va unida a la palabra.

14. Estos conceptos que por razones evidentes exponemos de modo esquemático han sido tratados admirablemente en el estudio clásico de F. LÓPEZ ESTRADA, *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1972. Parten fundamentalmente de la Carta III. Creemos que debe añadirse a esto la mención de la búsqueda romántica de la unidad, que fue fundamental en el Modernismo, y cuyas raíces románticas ha estudiado C. L. JRADE, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad*, México, FCE, 1986.

15. Carta II. Se ha apuntado la relación de las teorías poéticas de Bécquer, en parte, con las de Wordsworth y Coleridge, en el «Prólogo» de sus *Lyrical Ballads*. En este caso habría que considerar las diferencias entre imaginación y fantasía... Véase J. H. HARTSOOK, «Bécquer and the Creative Imagination», *Hispanic Review*, XXXV (1967), pp. 252-269; y M. E. W. JONES, «The Role of Memory and the Senses in Bécquer's Poetic Theory», *Revista de Estudios Hispánicos* (Alabama), IV (1970), pp. 281-291.

en contacto —en *De Sobremesa* Silva hace vivir a M^a Bashkirsteff a partir de su *Diario*—. ¹⁶

Es éste uno de los aspectos en que Silva alcanza un pensamiento más coherente y original, si bien fundamentado en una lectura personal de Platón y Wordsworth. Precisamente el misterio de las cosas, de donde emana el canto, es lo que no pertenece al mundo de lo sensible, aunque éste no sea sino su imagen. En «Las arpas» este símbolo clásico del poeta, que tanta importancia tuvo en el Romanticismo, refleja perfectamente su aptitud para el canto, frente al hombre normal, que sólo tiene los instrumentos de su razón y por ello no sabe ver más allá de la materia. En «Las cosas viejas», «La ventana» o «Al pie de la estatua» se insiste en que el poeta conversa con «el alma de las cosas», y reclama «Las confidencias de las cosas viejas...»

Como ha señalado José Pedro Díaz, en el caso de Bécquer,

Su necesidad de eludir ese mundo (*el objetivo*) le impone dos caminos: en cuanto a su prosa, hacerla narrar lo pasado y lo lejano, hacerla añorar lo perdido; en cuanto a su poesía, recoger en ella lo más íntimo y personal.¹⁷

Bécquer manifestó su confianza en el progreso, desde un punto de vista vital, pero no pudo negar que en lo relativo a la poesía se quedaba con el pasado (*desde mi celda*, IV). Su misma lírica es producto de la evocación de algo que ya no es presente, algo que ha depurado la memoria y el poeta puede convertir con la inteligencia, y sin el arrebató de la pasión, en poema.¹⁸ La poesía de Silva también es evocación, pero no tanto a partir del sentimiento cuanto de los objetos del pasado que se ha ido, que la historia ha depurado y convertido en poesía. Así, en «Muertos» habla de «Viejas cartas de amor ya desteñidas / Que obligan a evocar tiempos mejores», a partir del «recuerdo borroso (*léase "depurado"*) / De lo que fue y ya no existe».

Aunque habría otros muchos aspectos que tratar en torno a la poética de Bécquer, nos referiremos, antes de pasar a Campoamor, al concepto de la poesía y al momento de la escritura.¹⁹

16. Últimamente han surgido en torno a *De Sobremesa*; véanse los de E. PICON GARTFIELD, «*De Sobremesa*: JAS: el diario íntimo y la mujer prerrafaelista», *Nuevos asedios al Modernismo* (ed. I. A. Schulman), Madrid, Taurus, 1986, pp. 262-281; y J. M. CAMACHO DÍAZ, «Una nueva mirada sobre *De Sobremesa*», *Primeras Jornadas. Modernismo Hispánico*, Madrid, ICI, 1987, pp. 178-185.

17. J. P. DÍAZ, *GAB*, Madrid, Gredos, 1971, p. 323. J. P. González Martín habla de esto en su ob. cit.

18. G. Celaya en la ob. cit. ha tratado el problema del trabajo y la inspiración en Bécquer, a partir de Herrera. Véase además R. P. SEBOLD, «Bécquer y la lima de Horacio», *Trayectoria del Romanticismo español*, Madrid, Crítica, pp. 215-225.

19. Cabría caracterizar la poesía de Silva, como hace J. P. Díaz con Bécquer, en torno a las estructuras primarias de canto, estampa y sentencia. Menos adecuado nos parece el paralelo que establece González Martín entre la distribución temática de las series de las *Rimas* (en la ordenación del

Para Bécquer se identifican (Carta I) poesía, sentimiento y mujer: a estos últimos se acerca asintóticamente, pero sin alcanzarlos; el hombre lleva a cabo su aspiración a lo bello mediante la inteligencia, la mujer instintivamente.²⁰ Silva no formula definiciones de la poesía, ni siquiera de tipo galante. Para él lo poético se identifica con la idea, con lo intemporal e inmutable; por ello no se sustenta en el mundo, sino que lo sustenta, de tal modo que podríamos considerar que lo conforma y anima, al igual que el espíritu conforma y anima al cuerpo del hombre. Lo poético se corresponde con el alma del poeta, porque es el alma del mundo: la inspiración es el encuentro de la unidad que existe entre ambas almas, y la creación el proceso mediante el que se plasma materialmente esa identidad. En «Fragmento» —escrito sobre versos de Hugo— aparece el desprecio por lo pasajero, unido a un fuerte deseo de remontarse e integrarse en el mundo de la poesía, la idea, la belleza y verdad eternas:

¿Qué importa que la vida, en desiguales épocas
Se deslice entre lágrimas,
Que como un débil hilo se rompa de repente
Si aún os queda el alma?...
El alma que bien pronto remontará su vuelo
A más puras regiones
Y os llevará más lejos que van nuestros murmullos,
Que van nuestros dolores!

Aunque de tipo diverso, la evocación es la base de la poesía tanto para Bécquer como para Silva; de ella parte el trabajo del poeta, que se explica como lucha con el lenguaje. La palabra se resiste a ser algo más que palabra, puesto que el artista exige de ella en sus poemas que defina y sugiera, denote y connote, se haga música y color (Rima I).²¹ Silva es más rotundo que Bécquer en sus apreciaciones; el espíritu sólo canta en momentos de serenidad, cuando la evocación produce en él «una ternura vaga» («Al oído del lector»). El poeta ha de calcular perfectamente los efectos que en el lector va a producir un determinado recurso lingüístico (fónico, léxico, sintáctico, o del tipo que sea). En «Un poema» nos describe cómo escribió una composición...

71) y la producción lírica de Silva. Dichas series responden al desarrollo «temático-argumental» de un pseudo-cancionero; por tanto, sería más adecuado referirlo a *El libro...* o a *Intimidades*, aunque dudamos que tenga sentido, dado que Bécquer ordenó así las *Rimas*.

20. Aunque la mayoría de los críticos coinciden a este propósito, véase el punto de vista de M. GONZÁLEZ GERTH, «Bécquer y su concepto de la poesía», *Ínsula*, 166 (1960), pp. 3 y 12; y «The Poetics of GAB», *Modern Language Notes*, LXXX (1965), pp. 185-201; así como los trabajos clásicos de L. Cernuda.

21. Véase E. L. KING, *GAB: From Painter to Poet*, México, Porrúa, 1953; y E. SÁNCHEZ, «Bécquer y la música», *Archivo Hispalense*, LIV, nº 165 (1971), pp. 77-130.

...para que sintieran la amargura, exprofeso,
Junté sílabas dulces como el sabor de un beso,

Bordé las frases de oro, les di música extraña
Como de mandolinas que un laúd acompaña,

Dejé en una luz vaga las hondas lejanías
Llenas de nieblas húmedas y de melancolías

.....

Complacido en mis versos, con orgullo de artista,
Les di olor de heliotropos y color de amatista...

Resulta evidente que Silva se ve obligado a recurrir a la sinestesia²², uno de los medios con que cuenta para sacar el máximo partido de la palabra, para transmitirnos el sentido de su lucha, que, aunque en este poema concreto deba más a Poe, no difiere en lo esencial de la de Bécquer.

Si una poética intimista sirve a la perfección para caracterizar *Intimidades*, *El libro de versos* y buena parte de los poemas sueltos de Silva, una *Poética* de corte naturalista-positivista —*ma non troppo*— como la de Campoamor permite precisar el enfoque adecuado a la «otra» poesía de Silva, que se acerca a Sully Prudhomme, a Bartrina y al propio Campoamor: nos referimos a sus *Gotas amargas*, posibles antecedentes de la antipoesía.²³

La poética naturalista, que tuvo gran importancia en la génesis del Modernismo²⁴ se funda en buena parte en principios de la narrativa. El rechazo del idealismo, el desarrollo del determinismo y de los principios positivistas, el evolucionismo..., son sus características básicas, que devienen un cierto didactismo, como ha señalado Aullón de Haro.²⁵ La *Poética* de Campoamor se debate entre la acep-

22. Ha tratado la sinestesia en Silva L. SCHRADER, «Las impresiones sensoriales y los elementos sinestésicos en la obra de JAS», *Romanistisches Jahrbuch*, XIX (1968), pp. 275-285.

23. Aunque durante mucho tiempo se consideró que las GA carecían de valor literario, en la actualidad han ido apareciendo diversos estudios de gran interés en torno a dicha obra: B. T. OSIEK, «Las GA de JAS: antecedentes de la antipoesía», *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica, 3 vols., 1973, t. II, pp. 745-757; J. J. ALSTRUM, «Las GA de JAS y la poesía de Luis Carlos López», *Thesaurus*, BICC, XXXIII (1978), pp. 203-280. También a Campoamor se le ha considerado antecedente de la antipoesía; véase la bibliografía de la n. 32.

24. Recuérdese que gran parte de la narrativa modernista parte del determinismo, Taine..., etc. El Naturalismo fue básico en el nacimiento del Impresionismo; creemos innegable la relación que existe entre este movimiento pictórico y el Modernismo. Véase nuestro «JAS y el Impresionismo» (ponencia presentada al IV Seminario de Teoría de la Literatura, Cádiz, 1989).

25. P. AULLÓN DE HARO, *La poesía en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1988, p. 95. Dice literalmente:

En consecuencia, al arte, si bien se mira, se le otorga un cierto sesgo didáctico y hasta encubiertamente subsidiario, por lo demás entendible en el planteamiento de la obra comtiana y el despojamiento que de la facultad de la imaginación hace en favor de la observación como fundamento científico y, por extensión, también artístico o literario.

tación de estos principios, más la observación como base para la creación literaria, y el rechazo de la consideración del arte como algo auxiliar.

El cambio de orientación hacia el Positivismo de las ideas estéticas españolas fue paralelo al desarrollo del movimiento intimista, aunque su duración fue superior. Alcalá Galiano y Ruiz Aguilera dieron testimonio del acabamiento de la estética romántica; Núñez de Arce y Campoamor ignoraron o no dieron importancia a los becquerianos; en resumen, a mediados de los sesenta la estética oficial había consumado la sustitución de Hugo por Comte.

La *Poética* de Campoamor —1883, ampliada en 1890, surge en defensa del sistema poético de su autor, especialmente en sus *Doloras*, *Humoradas* y *Pequeños poemas*. Aunque en las primeras líneas promete explicar y defender tal sistema realmente se limita a defenderse «polémicamente» de los ataques de algunos contemporáneos, exponiendo sus opiniones e impresiones en materia artística y comentando algunos particulares acerca de la composición; esto último da pie a considerar su obra como verdadera *Poética*.

Campoamor pretende ser absolutamente frío como poeta. Afirma escribir lo que quiere y como quiere, aunque se disculpa por la fanfarronada (p. 11). Para Campoamor, la prosa es inferior al verso —se despreocupa de la cuestión del poema en prosa, que le parece un imposible y algo absurdo *ab origine*—, y en él lo fundamental es la exposición de las propias ideas —repite constantemente la expresión «el arte por la idea», que se opone a «el arte por el arte»; asegura no leer más que libros de filosofía, aunque habla a lo largo de su *Poética* de cientos de obras literarias...— con orden y según el principio de subordinación. Su estética es abiertamente opuesta a la impresionista: los Goncourt, por ejemplo, defendían la expresividad de la palabra sobre la frase, de ésta sobre el párrafo, etc. Para Campoamor, «lo que importa es el conjunto artístico» (p. 16).²⁶

La primera nota de interés para nuestro estudio es el desprecio por los críticos. «Los críticos son los gusanos del alma de los vivos y de los muertos», escribe Campoamor (p. 19). En «Crítica ligera», «Un poema», varias alusiones de las *Gotas amargas* y *De Sobremesa* no se puede decir que salgan mejor parados. También se desprecia a los escritores satíricos que con su crítica no pretenden remediar un vicio, sino hacer daño al destinatario de sus diatribas: en la *Poética* leemos: «¿qué importa que detrás de la careta de un satírico se vea la cara de un canalla?» (p. 23).²⁷ Silva escribió

26. Hasta ahora no hay nada que nos permite compararlo con Silva, quien tentó el poema en prosa en «Suspiros», «Trasposiciones», «Viñetas al natural», fragmentos de *De Sobremesa*...; en «Trasposiciones» precisamente vino a dar uno de los modelos más acabados de prosa impresionista del Modernismo hispánico.

27. Añade: «Creen que crítica es zaherir. No saben que la crítica, cuando no parte de un principio superior de metafísica que sirva de pauta general, ó es un medio despreciable de desahogar la bilis, ó un antifaz para lanzar impunemente dardos calumniosos.» (p. 25). La Musa de «La protesta...» dice serlo de la indignación, no del odio: «canto las luchas de los pueblos, las caídas de los tiranos, las grandezas de los hombres libres..., pero no conozco los insultos ni el odio.» (J. A. SILVA, *Obra completa*, Caracas, Ayacucho, 1977, pp. 246-247).

«La protesta de la musa» para expresar su desprecio hacia quienes prostituyen la literatura. Sin excluir una cierta dosis de autodefensa, estas apreciaciones son prueba del respeto que para ambos poetas merece el Arte.²⁸

El ideal lingüístico de Campoamor es «el de escribir poesías cuyas ideas y cuyas palabras pareciesen pensadas y escritas por todo el mundo.» (p. 31). La «Dolora» es la célula básica, desde el punto de vista genérico, de su poesía: consta de una intención (algo similar al ingenio del epigrama) y de un principio «dramático» (al modo del diálogo de las fábulas). Cuando sólo queda la intención, tendremos «humorada», cuando en el drama entra lo anecdótico el «pequeño poema». En realidad, según estos principios las GA de Silva son verdaderas doloras y humoradas, y su «Don Juan de Covadonga» está muy cerca del pequeño poema (p. 38):²⁹ el lenguaje es conversacional, hay intención, drama...

Campoamor se burla de la poesía becqueriana, de la estética de la sugerencia, que llama sistema poético de lo que «no se ve» (p. 31), y lo considera superficial. En su defensa del «arte por la idea», sin embargo, defiende, como Poe, los poemas breves: «El arte en general, y la poesía en particular, ganan en intención lo que pierden en extensión.» (p. 38).³⁰

En cuanto al tono, justifica una mezcla de humor y pesimismo, al tiempo que intenta demostrar, más ingeniosa que convenientemente, su no escepticismo:

Si el escepticismo no cree en lo que dice, el humorismo hasta se ríe de lo que cree, no dejando creer nada de lo que dice (p. 25).

Hoy el artista que [...] mire al fondo del alma humana y estudie las condiciones de su destino, hallará inevitablemente un cierto pesimismo... (p. 41).

Cabría preguntarse si Silva creía o no lo que dice en sus GA; humorismo —cuando menos irónico y hasta sarcástico— y pesimismo son los tonos más llamativos de este poemario, en el que lo más típicamente becqueriano, que está ausente, ha sido sustituido por lo que anima las rimas más «adoloradas» (XXVI y LXXVII).

28. A lo largo de la *Poética* se insiste en la importancia del arte, la admiración con que debe contemplarse al verdadero artista, etc. Para Silva el arte es sagrado («Ara»). Gaos cree que Campoamor fue víctima de una época prosaica, puesto que su concepto de la poesía en general era más acertado de lo que se cree —ha visto en él un precursor de T. B. Eliot—. Véase su «Campoamor, precursor de T. S. Eliot», *Temas y problemas de literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1959, pp. 203-212. En realidad en Campoamor hay más notas comunes con el Simbolismo de lo que parece: no olvidemos que el Modernismo británico y en concreto el «correlato externo» tienen mucho en común con aquél.

29. Dice Campoamor: «¿Qué es *humorada*? Un rasgo intencionado. ¿Y *dolora*? Una *humorada* convertida en drama. ¿Y *pequeño poema*? Una *dolora* amplificada.» (p. 29).

30. Además, en la p. 137 parece defender la sugerencia al decir que el buen poeta no lo es por lo que dice, sino por lo que quiere decir. En varias ocasiones el pensamiento de Campoamor es muy confuso en lo relativo a la comunicación indirecta. Para su influjo en el Modernismo, véase ANDRE-NIO, OO. CC., Madrid, CIAP, 1929, t. II, pp. 191-195.

Campoamor se resiste a aceptar un arte relegado a segundo término, por lo que pide la incorporación de las ciencias a la esfera de lo artístico, con objeto de enriquecerlo. Su concepto de un «arte por la idea», diverso del arte docente (p. 44), exige el orden y la subordinación del todo a una idea central, en la que se sustenta el drama que articula la intención. Así ocurre en las *Doloras*, y también en las *GA*.

Para Campoamor «Arte es convertir en *imágenes* las ideas y los sentimientos.» (p. 79). El arte es enemigo de las abstracciones: gusta de ser representado por personas reales. Según los caracteres que distingue, tanto las *GA* como sus *Doloras* tienen muchos puntos comunes en torno a esto. Ambas responden además a un arte «cosmológico», y sus imágenes son de tipo «naturalista» y «realista».³¹ La forma cosmológica, además, es la más artística (p. 101). La poesía «es la representación rítmica de un pensamiento por medio de una imagen, y expresado en un lenguaje que no se pueda decir en prosa ni con más naturalidad ni con menos palabras.» (p. 127). Precisamente tanto los versos de Campoamor como las *GA* han sido acusados a veces de prosaicos, acaso por su naturalidad en la dicción, por sus continuas referencias a lo concreto y cotidiano, incluso a realidades apóéticas...

No está en la *Poética*, sin embargo, el punto más sorprendente de unión entre Silva y Campoamor, sino en *Lo Absoluto*, donde se lleva a cabo la defensa de un arte no realista:

El arte no es, como suele decirse, una imitación de la naturaleza; pues, como ha dicho un gran artista, no es un estudio de la *realidad positiva*, sino una indagación de la *verdad ideal*.³²

La indagación en la verdad ideal, en lo absoluto, coincide en buena parte con las atribuciones que Silva da al poeta como ser hipersensible, único capaz de captar ese «absoluto» por encima de las ataduras y los engaños de lo pasaje-

31. Cfr. pp. 136-137. Dice literalmente:

El arte no puede tener más que tres caracteres: el *ontológico*, cuando pinta el mundo *superior*; el *cosmológico*, cuando copia el mundo exterior; y el *psicológico*, cuando exterioriza el mundo *interior*.

El arte consiste en realizar ideas por medio de *imágenes*.

El arte es *idealista* cuando las imágenes se aplican a ideas: *realista* cuando se aplican a cosas, y *naturalista* cuando las imágenes se aplican a cosas que no rebasan la esfera de los sentidos (p. 137).

32. En el t. I de las *OO. CC.*, cit., p. 669. Véanse también F. BALART, «La Poética de Campoamor», *Impresiones*, Madrid, 1894, pp. 83-129; los en este aspecto vacilantes trabajos de Cossío; las «Introducciones» de Rivas Cherif y F. Rox para Clásicos Castellanos, en las que se expone un punto de vista abiertamente negativo; L. CERNUDA, «Ramón de Campoamor», *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975⁴, pp. 21-30; J. L. CANO, «Revisión de Campoamor», *Poesía española del siglo XX*, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 63-70. La mayoría de los críticos coinciden en señalar que la parte más vigente de la obra de Campoamor es, precisamente, la relativa a la estética.

ro, de lo material. Si bien es evidente el mayor peso de la escolástica en Campoamor, lo cierto es que la misión que al artista dan ambos autores no difiere en absoluto en lo relativo a un arte de la verdad —arte por la idea, al fin, aunque habría que precisar su sentido—.

Dejando de lado el supuesto carácter atípico de las teorías poéticas elegidas para este estudio, que, a nuestro juicio, son las más significativas, cada una en sus límites, de la segunda mitad del XIX, lo cierto es que el nacimiento del Modernismo contó con aportaciones idealistas, intimistas, positivistas y naturalistas, teniendo en cuenta que en el momento en que Bécquer o Campoamor escriben sus obras se mezclaban elementos de muy distinto origen que pugnaban por integrarse de un modo u otro en el pensamiento poético hispánico. La poesía y la poética de José Asunción Silva ponen de manifiesto la pervivencia de los puntos de vista analizados en la génesis y el desarrollo del Modernismo hispánico, sin que con ello queramos excluir o minimizar la relevancia de las contribuciones procedentes de la literatura y el pensamiento poético europeo y norteamericano del XIX.