Working Papers in Romance Languages

Volume 2
Issue 1 *Fall 2007*

Article 1

10-7-2007

La italicidad como quiasma clásico en *De sobremesa* de José Asunción Silva

Pablo Martínez Diente
Vanderbilt University

This paper is posted at ScholarlyCommons. http://repository.upenn.edu/wproml/vol2/iss1/1
For more information, please contact repository@pobox.upenn.edu.

La italicidad como quiasma clásico en *De sobremesa* de José Asunción Silva

Abstract
El epígrafe con el que comienza este acercamiento a *De sobremesa* contiene varios motivos empleados por José Asunción Silva en su narración póstuma. Además de la mención al fallecimiento de un poeta inglés cuya inclinación por los clásicos y honda sensibilidad comparte con Silva, destaca la contaminación de diversos tejidos narrativos y la inclusión de un universo grecolatino dentro de una línea repetida a lo largo de la narración. Quien lo firma así mismo sintetiza los elementos anteriormente mencionados, y como se verá en este estudio, de presencia constante en *De sobremesa*.

This working paper is available in Working Papers in Romance Languages: http://repository.upenn.edu/wproml/vol2/iss1/1

La italicidad como quiasma clásico en *De sobremesa* de José Asunción Silva

Post a Comment
Author Bio

Pablo Martínez Diente
Vanderbilt University.

Un fervor lírico dilataba su pensamiento. El final de Percy Shelley, tantas veces envidiado y soñado bajo la sombra del palpitar del velaje, se le apareció en un inmenso reflejo de poesía. Aquel destino poseía una grandiosidad y una tristeza sobrehumana. Su muerte es misteriosa y solemne como aquella de los antiquísimos héroes helenos, alzados de la tierra por una invisible virtud que de improviso los transporta transformados en una esfera jovial.
— Gabriele D'Annunzio, *El triunfo de la muerte*[1]

El epígrafe con el que comienza este acercamiento a *De sobremesa* contiene varios motivos empleados por José Asunción Silva en su narración póstuma. Además de la mención al fallecimiento de un poeta inglés cuya inclinación por los clásicos y honda sensibilidad comparte con Silva, destaca la contaminación de diversos tejidos narrativos y la inclusión de un universo grecolatino dentro de una línea repetida a lo largo de la narración. Quien lo firma así mismo sintetiza los elementos anteriormente mencionados, y como se verá en este estudio, de presencia constante en *De sobremesa*.

Una de las mayores dificultades que el crítico encuentra en el momento de escrutar la ambiciosa novela del bogotano es la multiplicidad de posibilidades—a todas luces igualmente válidas—figuras, submundos, influencias e intertextualidades a las que se ve invitado. Desde un acercamiento a la posiciones filosóficas (Schopenhauer, Nietszche, Platón…etc.), a un índice de bellos artefactos (salones, mujeres, camafeos, ropajes), a una crítica del momento lírico en que se encuentra el decadentista del París finisecular (Mallarmé, Verlaine, Louÿs… etc.). José Fernández, protagonista de la novela, en palabras de Aníbal González en su estudio sobre la novela modernista: "Como la Bashkirtseff, el narrador de *De sobremesa* se encuentra con que debe condensar muchísimas cosas en un espacio y un tiempo reducidos, y, más aún, que la multiplicidad de experiencias que quiere comunicar no se puede contener en un solo cuadro, en un solo marco" (93).

No es la intención de este estudio recopilar y catalogar los objetos y nombres aparecidos en *De sobremesa*, ni tampoco analizar al escrito desde el ángulo de la mera aglutinación gratuita y superficial de artefactos culturales. Pero sí resaltar el hecho de que a lo largo de la narración, y debido a la naturaleza trashumante del propio autor se ejerce con autoridad una suerte de profundo quiasma narrativo por medio de un proceso asentado en diversos niveles dialécticos, acumulativos y repetitivos.

Este quiasma se corresponde con la acumulación de conocimientos, tradiciones y culturas, aglutinación que Silva se ocupa selectivamente de construir dentro de la novela, y su habilidad para orquestar un diálogo dentro y fuera del propio escrito. Esta dialéctica en última instancia conjugará básicamente dos acontecimientos literarios, uno canónico (la herencia grecolatina europea, bien denotativamente con la mención de artistas italianos, bien solapadamente con la introducción de elementos prerrafaelitas) y otro todavía en ciernes, el modernista hispanoamericano. Como el personaje canónico de Galeotto, la heterodoxia cultural de José Asunción Silva se entronca en una tradición estética itálica, herencia que en Silva adquiere una profundidad insólita en la literatura de su momento, en ocasiones obsesionada con la pose erudita. Como Galeotto, el estilo del poeta colombiano, entra en diálogo con otras expresiones artísticas—no sólo literarias, sino también pictóricas—que a lo largo de los siglos han tratado temas de herencia clásica, frontal o periféricamente. Silva no se limita con dar utilidad a su erudición por medio de incluir en su novela los grandes nombres clásicos (De Dante a Rossetti). No se circunscribió a nombrar. Con la construcción de ese quiasma dialéctico, reiterativo y acumulativo, orquestó y legó una de las piezas narrativas más insólitas de finales del XIX en Latinoamérica.

Un factor a menudo pasado por alto por su obviedad es el hecho de que Silva, además de relatar con detallismo testimonial las inquietudes del artista de segunda mitad del XIX, regresó a su continente de origen y entretejió—una vez aprehendido el montante de influencias—una novela que contiene rastros y huellas de una gran parte de las herencias culturales europeas. Mientras que muchos de sus coetáneos europeos exploran reliquias de épocas pasadas en busca de inspiración y renovación en los viajes extranjeros (por lo general dentro del continente, caso del británico Prerrafaelismo),[2] Silva vuelve a ultramar, es decir, vuelve al origen de sus pasos, al menos físicamente. Su recorrido no es ni artística ni geográficamente "continental" o "endogámico" en cuanto a la localización de su narración, sino que es dialéctico si se considera a *De sobremesa* como una novela de retorno. Tanto Fernández como Silva gozan de una situación económica que les permite visitar y presenciar hechos artísticos dentro de Europa, algo nada fuera de lo común en el mundo intelectual de su momento. Lo que no es tan común en este comportamiento *dandista* de la época es que ambos, personaje y autor, vuelven a América, peripecia que demuestra (un tanto póstumamente, pues la novela no se publica hasta 1925) externamente un ensamblaje iniciado en el interior de la narración.[3]

Se puede argumentar, de igual manera, un seguimiento "alemán" o "francés" o ampliando el espectro, "europeo" (constituido proteicamente por los múltiples elementos nacionales mencionados). Considero, no obstante, que dotando a Silva de una consciencia itálico-británica se puede lograr una unificación más enriquecedora de su novela. Como insisto, la mención de lugares y nombres se reparte en ocasiones por igual en *De sobremesa*, pero advierto un rasgo claramente modernista que vendría a ser demostrado por tal consciencia (evocativa del el origen de la cultura occidental).

La figura orgánica del quiasma, de entrecruzamiento, es una herramienta de análisis que ayuda a entender *De sobremesa* en esos términos de diálogo y acumulación. Cuando Silva alude a Dante, por dar un ejemplo, no abraza una tradición exclusiva y

accidentalmente para demostrar erudición, sino incluyendo, en sus diversas mutaciones y adaptaciones—ora atendiendo a los clásicos grecolatinos, ora al Renacimiento, ora mediante el movimiento prerrafaelita o auscultando la obra de D'Annunzio—la herencia de una de las regiones europeas con más raigambre cultural.[4] Al rescatar a Petrarca, inmediatamente podemos recordar el paralelismo escopofílico del poeta con Laura y la obsesión de Fernández hacia Helena.[5] Pero si establecemos una historiografía de la novela, llegaremos a la conclusión de que más allá de la mención de un artista o una comunidad estética (no todo conocimiento adquirido es de una validez utilizable, bien por la imperfección de sus formas o porque el artista lo considere de escaso valor artístico),[6] Silva-Fernández ensambla una narración que acumula, reproduce y continúa posturas establecidas en la Antigüedad clásica. Estas posturas (platónicas,[7] lo ideal y lo corpóreo, Eros y Thanatos, la función y sentido del arte, sus dimensiones y valor y poéticas, las rimas y temas clásicos, de Tennyson[8] a Cavalcanti, estéticas en suma) se reencarnan en Homero, da Vinci, Swinburne, D' Annunzio y Fernández en diversas épocas y plasmadas de diferentes formas, compartiendo una línea común: el germen clásico grecolatino. Como insisto, no es gratuito que Silva enriquezca su novela con referencias a una antigüedad clásica y al arte transalpino, temas que les son comunes a otros miembros de su época y movimiento.

Lo interesante es que utilice un complejo mecanismo narrativo (quiasmático) para celebrar tiempos pasados, y que elabore una estrategia que recuerda a un mantra unas veces más sutil y otras más evidente.[9] Un ejemplo es la escena de enumeración de nacionalidades en el hotel de Interlaken, el proceder idéntico de los doctores que atienden a Fernández o la idealización impuesta—desde prostitutas a Helena o Marie Bashkirtseff—de éste con las féminas de la novela.

Manteniendo como base la cultura italiana, podemos identificar tres *momentos* o vertientes en los que se hace patente este recorrido: la mención explícita a artistas (pre)renacentistas, la actuación de la Hermandad Prerrafaelita (y de la literatura británica en un segundo plano más general) y la presencia de personajes y obras de Gabriele D'Annunzio. Silva no se conforma, como he mencionado anteriormente, con nombrar o catalogar producciones y autores. Elabora un discurso dialéctico linear y cronológico dentro de la obra, entre las influencias acumuladas. Esta forma de escribir es reflejo de un intento por incluir, como digo, un énfasis por movimientos y nombres de genealogía conectada con la Península Itálica, como nos hace ver Zalamea, "José Fernández se forma en el cerebro una mística especial que recuerda a los platónicos del Renacimiento, al Dante de la *Vita nouvra* [sic], a Petrarca, al Miguel Ángel de los *Sonetos*, el todo condimentado con la poesía lakista[10] y la pintura prerrafaelista" (440).

Liminar y simbólicamente es al principio de la obra cuando comienza a resaltar en Fernández el génesis de esa influencia greco-latina, al exclamar "Viví unos meses con la imaginación de la Grecia de Pericles, sentí la belleza noble y sana del arte heleno" (222), y a lo largo de la narración se nos ofrecen porciones diseminadas: referencias a Homero, Alcinoos, Nausicaa, Ulises, Demodocuos (224), Circe (254), que van incluyendo y mutando en sus congéneres itálicos: Adriano y Antinoo (256) o Venus (331). Aunque numéricamente superiores, los personajes griegos van cediendo, o a un proceso de

transvase paulatino, reflejo de la adaptación que sufrieron deidades y mitos helenos frente a la presencia itálica, o a una simple desaparición. Silva decide no incluir dichas referencias griegas según aumenta la narración. De sutil apreciación, este detalle es importante para tratar de entender la incrustación de corrientes artísticas interesadas por volver a ese magma inveterado originario (cuando no rescatarlo totalmente o incluso reproducirlo). Lo latino absorbe las esencias griegas y las reproduce. Los escritores italianos o filo-clásicos casi miméticamente hacen el mismo ejercicio artístico (aportando, como es lógico, su propia perspectiva artística).

Discursos (Pre)Renacentistas

Si ordenamos temporalmente la aparición de esas tres vertientes, es menester comenzar por el movimiento artístico renacentista,[11] vasta corriente estética entre cuyas intenciones vivificadoras encontramos una vuelta a la antigüedad, un ansia por la medida antropomórfica y una revitalización del ser humano con su entorno natural. Por medio de Fernández, Silva sigue a su manera estos dictados, pues las pretéritas apetencias del protagonista, la mención a multitud de parajes (urbanos, selváticos o montaraces) y su exacerbado narcisismo encajan cómodamente en este marco. Anteriormente, vates de la talla de Dante o Cavalcanti habían establecido su particular visión poética dentro del *dolce stil nuovo* (dulce estilo nuevo), que contiene esencias redescubiertas en y por Silva.

En cierto modo, lo mismo de lo que se alimenta el colombiano, nutre al florentino: el ideal platónico de observación de la amada (visto en la patente obsesión por Helena que no llega a transformarse en connivencia física; los prerrafaelitas también encontrarán solaz en similar ejercicio de voyeurismo). Como ejemplo, ya instalado en Londres, Fernández confiesa un 11 de octubre y un 20 de noviembre:

Las frases que vienen a mis labios para cantarla entonces, no son los inarmónicos períodos de mi prosa incolora, sino estos versos de *La Vita Nuova*,[12] en que el Dante habla de Beatriz:

»Cuando mi Dama camina por alguna parte, Amor extiende sobre los corazones corrompidos una capa de hielo que rompe y destruye todos los malos pensamientos. […]

»Y Dios ha concedido una gracia particular a mi Dama: la persona que le dirige la palabra no puede tener mal fin. » (277)

Comparten destinos la Helena silviana y la Beatriz dantesca (y por ende la Laura petrarquista). Pese a ser vistas fugazmente, no dejan tranquila la imaginación del poeta y se convierten en incesante motivo de inspiración. Baldomero Sanín Cano, con la autoridad que le sirve el haber sido contemporáneo e íntimo de Silva, profundiza en el análisis en cuanto al interés del poeta por figuras *quattrocentistas*. Al hacer recuento de los ejemplares sobre la mesa del suicida Silva, elabora Sanín Cano:

El libro de Barrès contiene un estudio sobre Leonardo de Vinci. El número de *Cosmópolis* tenía un artículo sobre la vida de De Vinci [sic]. En *El triunfo de la muerte*

buscaba el poeta datos sobre el hombre del Renacimiento, en las páginas que D'Annunzio le dedica al *superhombre* de Nietzsche. Silva estaba preparándose para escribir sobre De Vinci. Sea que tuviera el ánimo de insertar en forma de desarrollo sus ideas sobre el Renacimiento en la novela que estaba escribiendo, sea que pensase recrear el personaje en un estudio aparte, la verdad es que al pedirme el libro de Barrès y el numero de *Cosmópolis*, quince días antes de su muerte y agregó que estaba documentándose para escribir sobre el divino Leonardo. (*Vida y creación* 243)

Otra vez asoma un individuo total, el *Hombre de Vitruvio* cuyas posturas pictóricas se manifestarán en Rossetti, Millais o Hunt. Aventurar de manera forense el giro que hubiera tomado la producción de Silva de no haberse quitado la vida es demasiado atrevido, pero es interesante observar que dentro de esos *restos* narrativos que forman la escena del adiós del poeta se encuentre *El triunfo de la muerte* de D'Annunzio (influencia que se elaborará posteriormente). Aunque no incluido en la obra de D'Annunzio, Sanín Cano incrusta magistralmente el dantesco verso en su rememoración a los aposentos silvianos: "Galeotto fue el libro y quien lo escribió"[13] (Canto V del *Infierno*, 5-137), línea compartida por otra luminaria pre-renacentista, Boccaccio al comienzo de su *Decamerón* ("Comienza el libro llamado Decamerón, apellidado Príncipe Galeotto"), libro de relatos al estilo de los *Cuentos de Canterbury* británicos. La relación no acaba aquí, pues Galeotto es parte del panteón artúrico, conjunto de leyendas que inspiran tanto al medioevo como a casi todos los poetas ingleses (con decidido hincapié en los prerrafaelitas y en Tennyson, para quienes Silva tiene la más neta admiración).

Estructuralmente, *De sobremesa* comienza y concluye con una reunión de amigos en la que uno de ellos cuenta una serie de acontecimientos, destino compartido por las obras mencionadas anteriormente (Aníbal González también adita a este preámbulo la concepción de la novela como parodia del banquete platónico *Simposio*). Continúa el cotejo al entablar Silva una conversación sutil con los clásicos italianos en torno a las parejas amorosas (más allá de la obvia fijación del artista y su musa), con igual intensidad pese a la separación temporal. Si Fernández tiene a su Helena, en la *Divina Comedia* Dante Paolo ama a su Francesca (como Tristán a su Isolda o Lanzarote a Ginebra, sin entrar en los incontables ejemplos ovídico-virgilianos) y en D'Annunzio, en los claros casos de Elena y Andrés (*El Placer*) o Jorge e Hipólita (*El triunfo de la muerte*).

Otro ejemplo de intertextualidad lo aporta el leitmotiv "Manubus Date Lilia Plenis" (sacado del canto XXX, v. 21 del *Purgatorio* dantesco). El uso de una frase en una lengua clásica, usada a su vez por un autor italiano y que nos viene facilitada al pie de una pintura prerrafaelita (que se apropia de una flor muy representativa dentro de la hermandad) no hace sino confirmar el entrecruzamiento o quiasma empleado por el autor colombiano. Esta técnica narrativa se puede hallar en otro momento parecido en la novela. Cuando Fernández divaga sobre las pretensiones político-dictatoriales en su país, lo hace incluyendo en cierto modo al teórico sobre el *condotierismo* renacentista por excelencia, Niccola Maquiavelo, como observa Zalamea: "Bien aprendida la lección de Maquiavelo adoptaba José Fernández en sus planes políticos (…) en el capítulo V de *El príncipe*" (442). El Z*eitgeist* humanista del Renacimiento—el sujeto compuesto de múltiples capas, tanto artística como militarmente hablando—se corporeiza por tanto en

el protagonista de *De sobremesa*. En palabras de Orjuela, “buscaba, como un caballero renacentista, la plenitud de la experiencia vital e intelectual.” (*De sobremesa y otros estudios*, 81)

El caso de la Hermandad Prerrafaelita

Rossetti es un poeta difícil, no sólo porque su arte está conscientemente comprometido con mantener una intensidad que descarta la simple acción, sino porque la intensidad casi invariablemente es una de pasión desconcertada.
— Harold Bloom, *The Pre-Raphaelite Poets*

Casi toda la crítica en torno a la novela ha mencionado la importancia del movimiento prerrafaelita en el relato de las cuitas de José Fernández. Su presencia abunda en la obra debido a que Silva se encarga en repetidas ocasiones de mencionar algún aspecto o nombre relacionado con la escuela. Así, como punto de partida, Rovira—uno de los contertulios de Fernández—indaga sobre la colección de cuadros que posee Fernández (237), se nombran a Walter Crane (254), William Morris (254, 296), Hunt (296), Burn-Jones (278, 298) y sobre todo a Rossetti (277, 280, 295, 297), por no incidir aun más en el propio retrato de Helena, copia exacta de los postulados prerrafaelitas. Pero la presentación de esta escuela está ligada a una *allendidad* narrativa, no a una mera y superficial estética.

Nacida a partir de las frecuentes reuniones de estetas inconformistas pertenecientes a la Academia Real de Artes en 1848, la Hermandad Prerrafaelita postuló, como su nomenclatura expresa, servir de plataforma artística a aquellos creadores (poetas, pintores y posteriormente decoradores) desconformes con el camino que había tomado el arte posterior a Rafael o Miguel Ángel, lo que se conocería como manierismo.[14] Como en el caso de Silva, el movimiento no nace de la nada, sino como fruto de inspiraciones previas, como indica Hilton en su *The Pre-Raphaelites*:

La influencia de los Nazarenos Alemanes, el presagio de tales principios como la exactitud, el arcaísmo, una nueva mirada hacia el pasado medieval, una intensidad de sentimiento religioso, literal y humano; todo esto está presente en el devenir del arte inglés antes de la formación de la Hermandad Prerrafaelita, y debe ser recordado que la Hermandad era parte de este movimiento, no su fuente.[15] (25)

Tampoco se puede clasificar a Silva como netamente modernista o romántico, sino como continuador de una tradición. Como invita a pensar la lectura de *The Mirror and the Lamp* de Abrams, *De sobremesa* (al contrario de las programáticas “Palabras liminares” de Darío) es más continuación de una situación literaria romántico-naturalista (y su validez o incapacidad para representar el arte) que una definición clara de la misma. Silva tiene siempre presente que, independientemente de la moraleja estilística que se pueda adquirir de su novela, él mismo está enclavado en una tradición que se remonta a tiempos anteriores al nacimiento de Cristo. Aunque tengamos la prueba escrita de unos puntos a seguir en la hermandad británica, el resultado de sus intenciones y la supuesta ruptura que temporalmente su denominación denota (*pre-*) no fueron tan alejados de su

contemporaneidad estética (el Romanticismo) como de su más inmediato pasado (el detallismo en la técnica suele ser barroco e incluso rococó).

Con la publicación de *The Germ*, revista portavoz del grupo en 1850, se trató de difundir un ideario común (pese a la diversidad de actitudes dentro del movimiento) que se podría resumir en la intención de expresar sinceridad y autenticidad en sus manifestaciones artísticas, expresión que nace de la contemplación sincera y profunda de la naturaleza. Su modo de entender las influencias conlleva un proceso de selección de aquello directo y hondo, no lo convencional, tendencioso o mecanizado. Por último, se intenta plasmar una perfección en la obra de arte. Pese a que el devenir histórico puede poner en duda el resultado de esas intenciones (destino que comparte la "intencionalidad" de la novela de Silva), al menos se puede tasar el anhelo de establecer coordenadas para un momento estético.

Podemos estar seguros de que los Hermanos *reclamaban formar parte de un vínculo* entre ellos mismos y los pintores italianos del Quattrocento, en *intención* más que en técnica, y que decidieron aproximarse a la naturaleza con una frescura y franqueza técnicas que era ausente en pinturas académicas de tipo *convencional*. (Hilton 33, énfasis mío)

Estos mandamientos prerrafaelitas entran en sintonía, como se ve, con el proceso de narración artística del que se hace acopio el propio Silva, pues los prerrafaelitas intentan revisitar una era artística neo-grecolatina de la misma forma que los primeros renacentistas. La propuesta estética británica se puede amoldar sin excesivo esfuerzo al propio autor colombiano, tanto en la superficie (la aglutinación, detallismo y condensación de la novela es idéntica a cualquier muestra pictórica prerrafaelita) como en el fondo (formas de actuación, visión de la dama enfermiza, dandismo, etc).

La doctrina inglesa a la que pertenecieron Burne-Jones, Rossetti o Morris, pese a dotar a la misma de unos parámetros de ejecución (resumidos como menciono en el primer número de *The Germ*) es consciente del hecho crucial de que no se debe forzar con dogmas la responsabilidad del artista para con la obra. La producción artística no debe estar separada de una innegociable (y romántica) libertad. Este programa entra en *De sobremesa* y se plasma conscientemente en la elección del autor por medio de temas aristocráticos, elevados, nostálgicos de una edad dorada; su inclinación por la "alta literatura" o "literatura de altas pretensiones estéticas", opuesta a la cruda realidad más mundana y ordinaria, aquella naturalista o realista. Pero también, como se concluye de la lectura de la obra (como aclara Gabriel García Márquez en su prólogo para la edición de la novela en Hiperión), una aparente sensación de falta de compromiso firme, de mudanza, de obra inacabada en definitiva. No obstante, lo que se puede interpretar como algo inconcluso, huérfano en lo programático es en realidad un libre e intencional proceder en los temas, imágenes y estilos de los que *De sobremesa* disfruta. No es una obra inacabada; es una obra cuyo compromiso utilitario no es fácil de dilucidar. Generosa en catalogaciones, no es empero el gratuito vademécum de un turista literario por Europa. Es un libro ensamblado de tal forma que desafía una crítica inmediata, dócil y en definitiva superficial y en ocasiones detenida en el umbral de un análisis más profundo.

Como los prerrafaelitas, Silva, según su óptica, reflejará una realidad (estilizada en ambos casos) cuya representación está basada en la responsabilidad del propio creador con la obra, la naturaleza y lo que es más importante, consigo mismo. El resultado de esta combinación de libertad y responsabilidad (desde su esencia ya difícil de ejecutar debido a la definición incómoda de los términos) es conjugado en la Hermandad y en Silva paralelamente.

El detallismo de los artistas ingleses (un perfecto ejemplo es *Work*, de Ford Maddox Brown), siguiendo la interpretación de Harold Bloom está presentado de una forma tan artificiosa que en vez de parecernos natural, acaba siendo fantasmagórico (1). Ese *horror vacui* tan rococó (y tan poco propio del *simplismo* intencional que una vuelta a las esencias clásicas debiera invitar) se muestra en *De sobremesa*. Buen ejemplo es la acumulación artístico-capitalista y vitalista de Fernández, o la escritura ciclotímica en la que cuadros descriptivos se multiplican *ad infinitum* (Fernández anhela, se rodea de lujos, psicótico, calmado por los doctores…etc.).[16] Cada escena—cada página, incluso—satisface catalógicamente al más sibarita de los lectores.

Otra de las esferas artísticas de los prerrafaelitas debe ser familiar al lector de la novela: la ausencia (más acusada por la tradicional identidad católica de Latinoamérica) de un discurso religioso tradicional. Por tradicional debe entenderse en este contexto una exaltación de los valores cristianos a través de la obra. Exceptuando la escena final del cementerio (en el cual Fernández, simbólicamente antes de su regreso a América descubre la lápida de su Helena),[17] no hay huellas de cristianismo o mención alguna al credo católico, hecho que vuelve a ligar parcialmente al bogotano con los británicos, ambos interesados en un antropocentrismo absolutamente renacentista. Es más medio que fin el que los ingleses pinten escenas religiosas, (el *escandaloso* lienzo *Cristo en casa de sus padres*, de John Everett Millais, 1850, es un ejemplo). Como es sabido, tanto la vida de Silva como las de los prerrafaelitas dista de ser modelo de cristiandad.

Si comenzaba este ensayo con un recuerdo italiano a Shelley, Bloom conecta a éste con Rossetti,

(Shelley) abogaba por un Absoluto monista, pero uno de su propia y curiosa invención, ni platónico ni cristiano. Rossetti, sensualista convencido, escribe una poesía naturalista que a su vez rechaza formas naturales, lo cual es casi una imposibilidad. Sus sonetos y versos se encuentran en un mundo que es a la vez naturaleza y fantasmagoría, dando el efecto de naturaleza artificial. (3)

Silva estaba más cerca de un platonismo que de un cristianismo al uso de lo que pudiera estar Shelley, pero lo que no cabe duda es que Fernández es un sensualista total, cuya visión de la naturaleza (en su caso, su cosmopolitismo) se acerca más a la fantasmagoría que a la realidad natural. Igualmente, no hay que olvidar que en Rossetti (al menos en el plano artístico) encontramos retratos de la vida cristiana, tema fundamental en el arte itálico (*Wycliffe reading his Translation of the Bible to John of Gaunt*, de Maddox Brown, *Virgin and Child*, de Dyce, *Our Saviour Subject to his Parents at Nazareth*, de Herbert, *The Childhood of Virgin Mary*, de Rossetti o el polémico *Christ in the House of*

his Parents, de Millais). Más, como en Silva—salvando las distancias en torno a la representación artística del cristianismo, en el colombiano casi inexistentes—hay una estilización del tema, de la realidad observada. Los rasgos autóctonos (personajes bíblicos anglosajones, pelirrojos, inclusión de perspectivas visuales modernas), la deformación de las facciones (las damiselas de Rossetti, con sus exageradas frentes y ojos de enorme tamaño son un ejemplo) y el colorido en ocasiones estridente (utilización profusa de tonalidades muy vivas, para nada anteriores a Rafael) confirma esa fantasmagoría y esa intensidad vistos en Bloom y de la cual no escapa en su proceder Silva-Fernández. La contemplación de *The Hireling Sheperd*, de Hunt, provoca el mismo vértigo que una lectura ininterrumpida de *De sobremesa*. Es arriesgado considerar a la novela como un mural pictórico de gigantes proporciones (a pesar de las continuas referencias a las artes plásticas, sintetizadas en el retrato de Helena), pero lo que parece adecuado realzar es que mediante el uso de técnicas que recuerdan al prerrafaelismo más característico, Silva provoca un efecto sorprendentemente similar. Este hecho es un factor que apoya la idea de diálogo y de quiasma, de inclusión y esparcimiento de un sistema estético orgánico consciente en *De sobremesa*.

De cualquier forma, tanto Rossetti como Silva, representantes de sus momentos, se hacen acopio del trasfondo humanista renacentista y de sus armas estéticas de representación, más diversas disciplinariamente en los prerrafaelitas (pintores, poetas, editores, decoradores, hombres totales *da Vincianos*), literaria en el caso de Silva. No debe de engañar este hecho, pues el autor colombiano, como su alter ego, era a su manera un hombre de acción, en su profesión como fuera de ella: empresario, diplomático, vividor, pero también poeta, novelista, traductor.

Por último, la britanicidad de lo clásico en la novela no es un fenómeno aislado, pues Silva se arropa de grandes artistas del panteón inglés que de una u otra forma vuelven a un clasicismo. Muestras de ello son el propio Shelley, Shakespeare (mencionado como autor y a través de Ofelia), Gainsborough, Ruskin, y Tennyson (como se recordará, Silva recrea al autor en su poema “Las voces silenciosas”) o a través de las descripciones arquitectónicas del Londres finisecular. Otra vez, vemos repetida la insistencia silviana por el modelo inglés, con vetas de otras culturas que se adscriben a la contemplación grecolatina.

Silva, D’Annunzio y el decadentismo

La problemática fundamental del decadentismo literario era la cuestión acerca de los límites, los linderos, de la literatura
— Aníbal González. *La novela modernista hispanoamericana*

Dentro de la tradición itálica que he venido mencionando (de César a Cavalcanti, de Fra Angélico a de Fiésole) hemos de incluir indefectiblemente al escritor italiano Gabriele D’Annunzio por su contemporaneidad y actitud estética cercanas a José Asunción Silva. Un breve cotejo a las biografías de los escritores ayudan a entender y clarificar la importancia de esta inclusión. Ambos hijos de adinerados, poetas precoces, huidizos del yugo acreedor, hombres de acción y con una especial sensibilidad para retratar la

relaciones amorosas que por su malditismo y tragedia debemos considerar apéndices de una continuidad clásica que se remonta a Sófocles, por nombrar un caso determinado.

Igualmente, pese a lo prematuro de la muerte del colombiano, en algún u otro momento finisecular los dos escritores pertenecen al movimiento decadentista, entroncando sus Andrea Sperelli y José Fernández con los Des Esseintes[18] (en la novela *A contrapelo* de Huysmans, 1884), el Axel del homónimo drama de Villiers de l'Isle-Adaml (1890), y el más claro de identificar, el Dorian Gray wildeano (1891). De similar moralidad debemos también recordar al Phocas de Lorrain (*Sr. de Phocas*) aparecido en 1901. Estos acontecimientos se deben armonizar con el hecho de que Silva llegó a París en un momento clave del desarrollo de los variados –*ismos* que poblaban la literatura europea en las dos últimas décadas del siglo. A este respecto, Serrano Camargo nos hace saber que:

A Silva le tocó asistir al nacimiento del modernismo francés, cuyo órgano de divulgación era "La Revue Blanche", ávidamente leída por *quienes querían estar al día* sobre las tendencias y las formas tanto del simbolismo, como del *prerrafaelismo* y el *modernismo*, que *se tocaban tangencialmente en sus manifestaciones, especialmente las pictóricas y poéticas*, mirando al *pasado con ojos nuevos*, creando formas simples, idealizadas y totalmente antirrealistas. De ellos dijo, Bernard Champigneulle que parecían "estetas empachados[19] de literatura" pero que "aportaron un soplo de idealismo y un deseo fervoroso de pureza. Sus sueños de leyendas y paraísos perdidos se fundieron con el simbolismo y prepararon la eclosión modernista" (121, énfasis mío)

Si nos detenemos a recordar los aspectos estilísticos del decadentismo, veremos que éstos se pueden dilucidar en la manera de escribir tanto de Silva como de D'Annunzio, y por extensión, el Prerrafaelitismo (evadirse de la realidad cotidiana, exaltar el heroísmo individualista, elaborar dicterios en contra del mundo burgués, buscar nuevas sensibilidades bajo la epidermis de la consciencia, etc). Como en los casos anteriormente mencionados (recapitulemos la admiración de Fernández por Fra Angelico, quien es uno de los pilares de inspiración prerrafaelita) en el plano pictórico es donde se ve con más facilidad el trasfondo estético que liga a los artistas filo-itálicos, con esa imposibilidad que comenta González para delimitar el valor de la literatura con unos marcos definibles. En este aspecto es donde se vuelven a tocar Silva y D'Annunzio, ambos preocupados con las formas además de los contenidos (entendiendo esta intertextualidad en la construcción de personajes y la división de la narración en formas de diarios, cartas, fechas y demás), y por una innegociable rendición ante los cánones pictóricos no sólo del momento (lógicamente desechando los que no cumplan el requisito artístico de su apetencia) sino como parte de la gran solera transalpina.

En *De sobremesa*, las alusiones a la plástica y el juego con los marcos—tanto pictóricos como narrativos—son los instrumentos metafóricos mediante los cuales Silva se enfrenta con algunas de las más profundas interrogantes estéticas y morales que preocuparon a los literatos de fines del siglo XIX. (González 90)

Esas interrogantes puede que postreramente no alberguen esperanza de ser contestadas, de ahí la desesperación del personaje central de muchas de las novelas y poemas por continuar sin descanso hacia el camino de *la* respuesta. Para los dos autores, Silva y D'Annunzio, el sentido del arte y sus limitaciones, como para la tradición italiana desde sus albores y mutaciones, se corporeiza con el decadentismo en una encrucijada de la que la evocación—hacia un mundo anterior o diferente—funciona como opiáceo literario.

Continuando con la comparación, es demostrable que Silva estaba familiarizado tanto con *El Placer* (1889) como con *El triunfo de la muerte* (1894). Ambos relatos mantienen constante la concepción trágica de los amantes y su doloroso destino. Ambas incluyen la imagen de mujeres de gran belleza (Elena e Hipólita) y de hombres de gran vitalidad y extremismo (Andrés y Jorge) y se preocupan por testimoniar sincrónicamente el momento histórico y lugares que se antojan intercambiables en *De sobremesa*. Como acertadamente indica Meyer-Minnemann, "José Fernández es el vigoroso hombre lleno de fuerza y salud que encontramos en *Il Piacere* de D'Annunzio donde se le relaciona con la vitalidad renacentista de un César Borgia" (186). Se puede ampliar la apariencia física y la disposición de *El triunfo de la muerte* y *De sobremesa* en sus gemelas maneras de introducir la narración (uso de liminares) y en la elección, por parte del italiano por bautizar sus secciones con imágenes vistas en la vida de José Fernández ("El pasado", "La casa paterna", "La vida nueva", "*Tempvs Destrvendi*").

Mas, quizás el paralelismo más crucial con Silva es la de intentar dotar a su época, si no de un agenda estética programática, al menos de delinear el estado del intelectual occidental de su momento. De igual manera, el escritor italiano es difícil de separar del personaje que decidió crear en torno suyo. Como precursor del fascismo (en su fallida apropiación de la ciudad-estado de Fiume), D'Annunzio fue en todo momento consciente de la necesidad de encontrar inspiración (tanto en lo político como en lo estético) en las glorias pasadas de su país, triunfos que no se quedan en la visión expansionista realizada por Mussolini desde los 20, sino que continúan en su repaso de los mismos autores renacentistas y prerrafaelitas incluidos en *De sobremesa* (por ejemplo, en 1895 tras la contemplación del cuadro de Da Vinci, titula su novela *La virgen de las rocas*). Decadentista como Silva, conjuga los elementos que dan vida al personaje de Des Esseintes en *À rebours* (insatisfacción, exilio, compulsión colectiva) para incluirlos en sus novelas, y definitivamente adopta como el bogotano en sus quehaceres literarios toda la cofradía gala de segunda mitad del XIX (Rimbaud, Baudelaire, Verlaine y otros).

Conclusiones finales

Silva se precipitó a adquirir conocimientos con un ardor religioso. Mas como descubría que para leer a Spencer, verbigracia, era necesario saber mecánica, historia natural, química, etnografía, ciencias exactas, su desesperación no tenía límites. ¿Cómo sería posible adquirir todos estos conocimientos en un corto espacio de tiempo? Lo que para nosotros era una orgía de adquisiciones científicas para él se convertía en una especie de tormenta.

— Baldomero Sanín Cano, en *Notas*

Con este análisis se ha ilustrado una concatenación de influencias y herencias itálicas que Silva confeccionó mediante una técnica narrativa de rememoración y retorno basada en el constante diálogo con una tradición común, la grecolatina-itálica, elaborando un quiasma u organismo discursivo presente en toda la novela. El efecto de aglutinación y acumulación (de objetos y pasajes, personajes y situaciones) y el movimiento que provoca su lectura ejercen el mismo efecto que el vaivén estilístico y temporal con esa herencia cultural. Si en la narración de *De sobremesa* surgen en la superficie constante y repetitivamente objetos decorativos, marcas comerciales o lugares exóticos, a los cuales se vuelve, se rescatan evocativamente o se mencionan, bajo la epidermis de la escritura se establece parejo proceder, con la más longeva de las líneas artísticas del libro, la itálica.

No se puede aventurar si, consciente de su final, el autor hilvanó una empachosa y compleja tertulia contenedora de todo lo abarcable en su corta existencia como escritor. Es banal, siguiendo este razonamiento, condenar la novela de Silva unilateralmente como simple contenedora o recapituladora de una o varias herencias europeas. Con este estudio se ha establecido un punto de vista basado en la plena y reiterativa dialéctica entre actitudes y posiciones de trasfondo común (del proto Renacimiento a los prerrafaelitas y a Gabriele D'Annunzio), la vuelta a un clasicismo itálico dorado, y del valor sintético de Silva como artista que regresa a su nación para re-escribir dichas influencias y dejar un legado a un movimiento en pleno desarrollo. Al igual que Fernández, y que los intelectuales que le inspiran admiración, artísticamente José Asunción Silva retorna a su continente de origen tras un viaje de influencias. Al contrario que estos últimos, la localización de la reescritura de su obra póstuma será ultramarina. El ser un intelectual latinoamericano que vuelve a su génesis geográfico, como analiza González, es un factor a tener en cuenta para entender el proceso de digestión de esa tradición cultural europea, de esos cambios que se estaban produciendo en su momento:

Quizás estas transformaciones no se acusaban tanto en quienes siempre habían vivido en Europa, como en los que venían de otros lejanos lugares, como José Asunción que, comparando mentalmente a su ultramarina Santafé con este París en revolución renovadora, sentía el alma en un puño, con sólo saber que tendría que volver allí a consumir su vida oscuramente. (122)

Encontrándose el Modernismo en desarrollo, la soledad de Silva (como intelectual incomprendido, como extranjero en Europa, cuyo comportamiento homoerótico en Colombia es del todo insondable), comparada con el sentimiento de *pertenecer* que encontramos en otras escuelas estéticas (Academia, Renacimiento, Prerrafaelismo, Decadentismo, …) hizo que la evocación y la aglutinación (si no como compensatorias a esa soledad) se manifestasen más agudamente que en otras circunstancias estético-históricas en las que es menos arduo integrarse por motivos programáticos o espaciales (guerras mundiales, vanguardias…).[19]

Es interesante ver la conexión de este factor con el hecho de que Silva ha venido siendo considerado como *bisagra* entre los movimientos romántico y modernista. No es accidental por tanto que como él, muchos de los escritores y credos estéticos (de los que a veces es árido separar representación artística y la manera de vivir del artista) en *De*

sobremesa están recordados por situarse en las postrimerías de movimientos posteriores claves en la historia de la literatura: El *dolce stil nuovo* como pre-Renacimiento, los pre-rafaelitas (se llega a considerar a Rossetti como precursor del Simbolismo francés) o el dúo Silva-D'Annunzio (Modernismo y Vanguardismo).

Con este análisis se ha dotado de una línea de unicidad que fuese más allá de la epidermis, mostrar la complejidad y profundidad de una novela que por su maestría invita a continuas interpretaciones.

Notas

---

[1] La traducción es mía del original *Trionfo della morte*.

[2] Otro joven poeta y viajero—Rimbaud—como Silva se exila a tierras lejanas. Pero tanto la naturaleza, conclusión y retorno del viaje como del individuo difieren demasiado como para dar con un ejemplo similar.

[3] Las estructuras dialogísticas permean *De sobremesa*. Desde el comienzo, con la reunión de amigos para debatir sobre el sentido del arte, a nivel identificativo (Silva-Fernández), genérico (las dualidades Bashkirtseff-diversos doctores, paralela a la de Fernández, la pasión de éste con Helena), o estructural (mediante la introducción de las tradiciones culturales). No se deben olvidar las dualidades que atienden a orden físico temporal o geográficamente hablando (pasado y presente, memoria y testimonio; Londres y París, Nueva York y la ciudad de empadronamiento de Fernández, o el campo suizo y las metrópolis europeas).

[4] Como hispanohablante, Silva ya contaba en sus genes literarios con la herencia española, la cual de cierta manera ha de darse por descontado en la narración.

[5] Otra de las pruebas del interés de Silva por el universo cultural mediterráneo reside en la reunión de diversas tradiciones bajo un solo epígrafe. Helena aparece en Tennyson, Poe ("To Helen"), D'Annunzio (Elena Muti), pero sobre todo como homenaje a otras grandes Helenas de la historia: la amazona griega que combatió a Aquiles; la amiga de Afrodita, seductora de Adonis; la troyana causante de guerras; Santa, emperatriz y personaje en *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, obra en torno al amor, el sueño, la magia y la realidad y que incluye componentes repetidos en mi aproximación panitálica. Inspirada en elementos individuales de la literatura clásica (la historia de Píramo y Tysbe se relata en *La metamorfosis* de Ovidio y la transformación en *Bottom* en

un burro proviene de la obra *El burro dorado* de Lucio Apuleyo). Otra fuente cultural de la que bebe Shakespeare mencionada en mi estudio es los *Canterbury Tales* de Chaucer.

[6] En esta depuración, entendemos la selección de unas naciones o posturas sobre otras.

[7] En *De sobremesa* abundan las menciones a la filosofía del ateniense. El énfasis en presentar la narración como un banquete para discutir, pero más hondamente, la división entre la mundana acumulación de pertenencias y experiencias vitales frente a una idealización de la vida (o algo similar que ayude a Fernández para aplacar su neurastenia) y el anhelo por aunar ambos planos. Es repetitivo el enfrentamiento de imágenes hedonistas y materialistas con un hermetismo ideal (¿Modernismo en definitiva?) que al no corporeizarse diáfanamente produce histeria. Para ahondar más en el debate, y comprobar si Darío (al perecer no por medio del suicidio) creyó tener la llave a ese matrimonio de cuerpo y espíritu, consultar "Rubén Darío and the Oneness of the Universe", de Cathy Jrade.

[8] Silva tradujo "Las voces silenciosas" en 1893. Los ciclos artúricos eran por otra parte de gran interés para el autor inglés.

[9] Los mantras se consideran parte de la liturgia de la aspiración hacia un plano espiritual superior (la reencarnación y el karma), deseo que no es foráneo a Silva-Fernández.

[10] Movimiento romántico considerado como la génesis del Romanticismo británico, desarrollado en torno al Lake District y entre los que se encuentran poetas leídos y admirados por Silva: Coleridge y Wordsworth.

[11] Hago referencia a la primera etapa italiana del movimiento.

[12] Curioso cómo las selecciones silvianas en lo referente a los títulos sugieren cambio de un estado a otro o movimiento (*De sobremesa*, *La Vita Nuova*, *The Germ*, *Il Trionfo della Morte*…).

[13] Aunque tradicionalmente las traducciones de la *Divina Comedia* se inclinan por traducir el verso italiano "Galeotto fu il libro e chi'l scrisse" por "Galeotto fue el libro y quien lo hizo", estimo que mi traducción dota de mayor alcance al verso, pues al crear su alter ego, Silva se identifica con su propia obra.

[14] Silva comparte ese rechazo por la mecanización de la elaboración artística. Simbólicamente, Fernández puede ser visto como un perfeccionista obsesivo al que la repetición de una misma actitud vital le causa pánico. Observa al respecto Bowra,

En su búsqueda de la verdad, ven que no es siempre necesario o correcto que las emociones se expresen en forma armoniosa, cuando incluso pueden asumir una caracterización discordante y perturbadora. Esto significa que los poetas no trazan una línea divisoria exacta entre la poesía del júbilo y la del dolor. Y que admiten muchas

veces una poesía que no pertenece absolutamente a este o a aquél, aunque, a pesar de ello, tiene su propio encanto. Dante y Shakespeare […] se anticiparon a los modernos en estos y otros aspectos. Pero los modernos han puesto énfasis en la poesía de tensiones no resueltas. (75)

[15] Todas las traducciones de los textos ingleses son mías.

[16] Otra manera de asaltar la novela es ver el paralelismo entre la escritura de plantillas clónicas de Silva y la propia enfermedad maníaco depresiva de Fernández.

[17] Lector de Poe, existe en *De sobremesa* una línea de análisis gótica definida: los espacios cerrados (gabinete inicial, cabaña suiza, hoteles, consultas médicas…), los colores ténebres, la nocturnidad de las escenas (primer encuentro con Helena, nocheviejas), la proximidad de la muerte y la enfermedad, la tumba de la amada…

[18] Comparte Fernández con el vividor francés el alejamiento de la inmediata monotonía al alejarse de ésta y acumular artefactos artísticos a las afueras de la normalidad o de la realidad. Héctor Orjuela, en sus aproximaciones a la novela ha sabido notar esta connivencia que aumenta al incluir la disciplina pictórica,

Mucho debió influir en la orientación artística de Silva la concepción que Huysmans tenía de la pintura, revelada a través de Des Esseintes, y el auge que adquirió el prerrafaelismo en Francia a partir de 1884 con las exhibiciones de Millais, Watts, etc. Es cierto que pronto surgió una reacción en contra de la estética de los prerrafaelistas, pero el colombiano para entonces ya no estaba en Europa. El arte que admiraban Des Esseintes y José Fernández no era el de los típicos representantes del impresionismo sino el de pintores como Gustave Moreau, Jules Bastien-Lepage (seguidor de los prerrafaelistas ingleses en la expresión de un arte singular, espiritualizado, mezcla de poesía, de sensación y de equilibrio, logrado mediante el empleo armoniosos del color y la simplicidad característica de los pintores primitivos), Odilon Redon y el de algunos prerrafaelistas que sabían plasmar una suprarrealidad de ensueño, pesadilla y misterio. (*De sobremesa* 55)

19 El examen de González en cuanto a la saturación del hiperrefinamiento en Fernández como vehículo para alcanzar el sentido del arte, se debe sumar la reflexión de Meyer-Minnemann:

Por lo menos en lo que se refería a “las fuentes nuevas de la emoción” o al pensamiento contemporáneo, *De sobremesa* manifestaba fundarse en un conocimiento de experto. Prueba de ello son las muchas lecturas de José Fernández que se mencionan a lo largo del texto. (183)

Obras citadas

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford UP, 1953.

Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*. Trad. y ed. de Luís Martínez De Merlo. Madrid: Cátedra, 1988.

Bloom, Harold, ed. *Pre-Raphaelite Poets*. New York: Chelsea House, 1986.

Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. Trad. y ed. de María Hernández Estéban. Madrid: Cátedra, 1994.

Bowra, C.M. "El experimento creativo". *José Asunción Silva, vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985.

Charry Lara, Fernando. *José Asunción Silva, vida y creación*. Bogotá: Procultura, 1985.

D'Annunzio, Gabriele. *Trionfo della morte*. Milán: Mondadori, 1964.

García Márquez, Gabriel. Prólogo a *De sobremesa.* Madrid: Hiparión, 1996.

González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

Hilton, Timothy. *The Pre-Raphaelites*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1970.

Hunt, John Dixon. *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

Jrade, Cathy L. "Rubén Darío and the Oneness of the Universe". *Hispania* 63 (1980): 691-697.

Meyer-Minnemann, Klaus. "Silva y la novela de fin de siglo". *Silva, su obra y época, memoria del congreso*. *Revista Casa Silva* 10 (1997): 179-92.

Orjuela, Héctor H. *José Asunción Silva. Obra completa*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Orjuela, Héctor H. *De sobremesa y otros estudios sobre José Asunción Silva*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

Rossetti, William Michael, ed. *The Germ*. Nueva York: AMS Press, 1965.

Sanín Cano, Baldomero. "Mi amistad con Silva". *José Asunción Silva, vida y creación*. Ed. Fernando

Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985.

Sanín Cano, Baldomero. *Notas*, en *Obra completa de José Asunción Silva*. Medellín: Bedout, 1968.

Serrano Camargo, Rafael. *Silva*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1987.

Silva, José Asunción. *De sobremesa*. Ed. crítica de Héctor H. Orjuela. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

Zalamea, Jorge. "Una novela de José Asunción Silva". *José Asunción Silva, vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985.