

**ANÁLISIS GENÉTICO Y MÉTRICO DE LAS CORRECCIONES DE
BALDOMERO SANÍN CANO AL *LIBRO DE VERSOS* DE JOSÉ ASUNCIÓN
SILVA**

ANDERSON RUIZ OCAMPO

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIA
ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL E INGLÉS
MEDELLÍN**

2021

**ANÁLISIS GENÉTICO Y MÉTRICO DE LAS CORRECCIONES DE
BALDOMERO SANÍN CANO AL *LIBRO DE VERSOS* DE JOSÉ ASUNCIÓN
SILVA**

ANDERSON RUIZ OCAMPO

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en español e inglés

Asesor

LUIS HERNANDO TAMAYO CANO

Magíster en educación

**UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIA
ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN ESPAÑOL E INGLÉS
MEDELLÍN**

2021

28 de mayo de 2021

Anderson Ruiz Ocampo

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”.

Firma del autor

Anderson Ruiz Ocampo.

CONTENIDO

RESUMEN	10
ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	12
Semblanza de José Asunción Silva	12
Descripción del problema de investigación	14
Justificación	15
Objetivo general	16
Objetivos específicos	16
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES	18
1.1 Estudios de crítica genética a nivel internacional	18
1.2 Estudios de crítica genética a nivel local, regional y nacional.....	25
1.2.1 Autores locales, regionales y nacionales: el destino de sus manuscritos	25
1.3 Estudios sobre las correcciones a <i>El libro de versos</i> y sobre la métrica silviana.....	36
CAPÍTULO 2. MARCO CONCEPTUAL	45
2.1 El devenir de la crítica genética	45
2.1.1 La lingüística y la crítica literaria antes del Cours de Linguistique Générale.....	45
2.1.2 Ferdinand de Saussure: el lenguaje como una estructura.....	50
2.1.3 La crítica genética: nacimiento, objeto de estudio, postulados, objetivos y conceptos claves	51
2.2 La métrica	55
2.2.1 La métrica griega y latina: los pies métricos y la cantidad como contraste con el acento en la métrica española	55
2.2.2 Trazo histórico de los conceptos fundantes de la métrica española.....	58
2.2.3 Procedimientos métricos de la poesía castellana.....	61
2.2.4 Caracterización de la poesía modernista encarnada en Silva, renovadora de la tradición.....	65
CAPÍTULO 3. DISEÑO METODOLÓGICO	70
3.1 Tipo de estudio	70
3.2 Instrumentos de recolección de información	70
3.3 Momentos del análisis	73

3.3.1 Primer paso: sistematización del manuscrito y sus correcciones.....	73
3.3.2 Segundo paso: análisis de las correcciones	75
3.3.3 Tercer paso: interpretación histórica de las correcciones a la luz de la vida de Silva y de Baldomero Sanín Cano	77
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS Y RESULTADOS	79
4.1 Análisis estadístico de las correcciones	79
4.1.1 Correcciones por poema	79
4.1.2 Correcciones por autor.....	80
4.1.3 Tipos de correcciones en el manuscrito.....	82
4.1.4 Tipos de correcciones por autor	83
4.1.5 Correcciones por poema y autor.....	85
4.2 Sistematización de las correcciones por poema y análisis de su pertinencia métrica	86
4.2.1 Los maderos de San Juan.....	86
4.2.2 Nocturno III.....	88
4.2.3 Vejece.....	90
4.2.4 Luz de luna	91
4.2.5 Muertos	94
4.2.6 Triste	95
4.2.7 Psicopatía.....	97
4.3 Interpretación histórica de las correcciones	98
4.3.1 El círculo intelectual y personal de José Asunción Silva: reafirmación de la autoría de Baldomero Sanín Cano de las correcciones.....	98
4.3.1.1 José Rivas Groot y La Lira Nueva.....	99
4.3.1.2 Ismael Enrique Arciniegas y su amistad con Silva.....	101
4.3.1.3 Julio Flórez, admirador de Silva.....	105
4.3.1.4 Federico Rivas Frade, poeta y tío de Silva.....	108
4.3.1.5 Roberto Suárez Lacroix, el cuestionado dueño de los manuscritos de El libro de versos.	109
4.3.1.6 Hernando Martínez, el primer editor de Silva.....	115
4.3.1.7 Conocidos y amigos no poetas de Silva: Tomás Rueda Vargas, Domingo Esguerra, Laureano García Ortiz, Daniel Arias Argáez, Hernando Villa y Baldomero Sanín Cano.....	115

4.4 Trazo histórico de las correcciones	125
4.4.1 Semblanza biográfica de José Asunción Silva	125
4.4.2 Semblanza biográfica de Baldomero Sanín Cano	126
4.4.3 Una amistad intelectual.....	127
4.4.4 Fecha de las correcciones a la luz del viaje a Caracas, del naufragio del <i>Amérique</i> , del regreso a Colombia, de las cartas y de las publicaciones de los poemas	130
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES	139
CAPÍTULO 6. ANEXOS	142
6.1 Fotos de las correcciones por poema de Baldomero Sanín Cano en el manuscrito de <i>El libro de versos</i>	142
6.2 Fotos de la caligrafía de algunos de los poetas, editores y amigos de Silva citados en este proyecto	146
CAPÍTULO 7. BIBLIOGRAFÍA	148

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Ejemplo de la matriz documental en un artículo de periódico.....	73
Tabla 2. Comparación entre la metodología que propone la crítica genética y cómo este proyecto se apropiará de ella	74
Tabla 3. Cantidad de correcciones por poema.....	79
Tabla 4. Resultados del análisis estadístico de las correcciones por poema.....	80
Tabla 5. Cantidad de correcciones por autor en todo el manuscrito.....	80
Tabla 6. Porcentaje de las correcciones por autor en el manuscrito.	81
Tabla 7. Cantidad de correcciones discriminadas por tipo.....	82
Tabla 8. Cantidad de correcciones por tipo y por poema.....	82
Tabla 9. Porcentaje de cada tipo de corrección respecto al número total de correcciones. ..	83
Tabla 10. Cantidad de correcciones en el manuscrito por tipo y por autor.....	84
Tabla 11. Conclusiones resultantes de las estadísticas de las correcciones por tipo y por autor.	85
Tabla 12. Cantidad de correcciones por poema y por autor.	85
Tabla 13. Sistematización de las correcciones en el poema Los maderas de san Juan.....	87
Tabla 14. Sistematización de las correcciones en el poema Nocturno III	88
Tabla 15. Sistematización de las correcciones en el poema Vejece.....	90
Tabla 16. Sistematización de las correcciones en el poema Luz de luna.....	92
Tabla 17. Sistematización de las correcciones en el poema Muertos.	94
Tabla 18. Sistematización de las correcciones en el poema Triste.....	95
Tabla 19. Sistematización de las correcciones en el poema Psicopatía.	97

Tabla 20. Resumen de los posibles correctores del manuscrito de El libro de versos de José Asunción Silva organizados por amigos poetas, propietarios y editores del manuscrito y amigos no poetas.....	99
Tabla 21. Fotografías de las correcciones por poema hechas por Baldomero Sanín Cano.	142
Tabla 22. Fotografías de las caligrafías de los posibles correctores del manuscrito de El libro de versos.....	146

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Comparación entre el material genético de escritores colombianos que está disponible, que no se conoce y que se conoce pero es inaccesible.....	35
Gráfico 2. Visualización gráfica de las correcciones por poema.	80
Gráfico 3. Visualización gráfica de la cantidad de correcciones por autor en el manuscrito.	81
Gráfico 4. Visualización gráfica de la cantidad de correcciones en el manuscrito por tipo. 83	
Gráfico 5. Visualización gráfica comparativa de la cantidad de correcciones por tipo y por autor.	84
Gráfico 6. Visualización gráfica del número de correcciones por poema y por autor.....	86

RESUMEN

El libro de versos de José Asunción Silva tiene muchas correcciones ajenas al poeta cuyo desentrañamiento es clave para entender el conjunto de la obra y el proceso de creación que la antecedió; a más de un centenario de su muerte, nadie ha dado cuenta de ellas a causa de la imposibilidad de estudiar el manuscrito o su facsímil, y del enfoque interpretativo, no genético, que han tenido quienes han estudiado la obra. Este proyecto, basándose en la metodología de la crítica genética, resolvió la incógnita del autor de las correcciones y de su contexto siguiendo los tres pasos que ella propone. Primero, se clasificaron las correcciones, se analizó su pertinencia a la luz de tratados métricos y estilísticos, y se fecharon con base en las publicaciones príncipes de los poemas y en las cartas del poeta; luego, se analizaron aquellas características materiales del manuscrito que dan cuenta de la génesis del texto, características como la caligrafía, la tinta, el color, el material, entre otras. Finalmente, la información que se recolectó en el segundo paso se interpretó a la luz de la vida del poeta; esto con la intención de alumbrar la desconocida relación que tuvo el corrector con el poeta durante la escritura de la obra. La importancia de José Asunción Silva en la historia de la poesía hispanoamericana y colombiana valida los alcances de este proyecto. Se tiene, pues, un producto de crítica genética que dio cuenta del devenir de *El libro de versos* a la luz de la relación entre el poeta y el corrector.

Palabras claves: José Asunción Silva; Baldomero Sanín Cano; crítica genética; correcciones

ABSTRACT

El libro de versos by José Asunción Silva has a lot of corrections that are not Silva's; their unraveling is key to understanding this literary piece and its creation process; until now, more than a century after Silva's death, nobody has produced research around this literary piece due to the impossibility of studying the manuscript or its facsimile; furthermore, research following a genetic approach has not been conducted since those who have studied Silva's *El libro de versos* have followed an interpretative approach. This project, based on the methodology of genetic criticism, solved the enigma following a three-step methodological process. First, the corrections were classified, and their correctness analyzed based on metrical and stylistic treaties; they were also dated considering the first publishing of the poems and the poet's letters; afterward, those characteristics that show the genesis of the text such as the manuscript's handwriting, ink, color, and material, among others, were analyzed. Finally, the information that was collected in the second step was interpreted considering the poet's biography; this was done with the intention of elucidating the unknown relationship that the corrector had with the poet during the writing of *El libro de versos*. José Asunción Silva's importance on the history of Spanish and Colombian literature confirms the relevance of this project. In the end, this product of genetic criticism clarifies the creation process of *El libro de versos* considering the relationship between the poet and his corrector.

Keywords: José Asunción Silva; Baldomero Sanín Cano; genetic criticism; corrections

INTRODUCCIÓN

Semblanza de José Asunción Silva

De las sombras de su tumba, manó, deslumbrante, rutilante, la gloria de José Asunción Silva. Después de su muerte, toda Hispanoamérica lo proclamaba como uno de sus grandes poetas, como la flor más rara de Colombia: una leyenda inasible que suscitaba intrigas y especulaciones (Vallejo, 2008b; Barba Jacob, 1932; Santos Molano, 1996). La crítica, curiosa por su vida y sin más que los mitos que sembró en su inusitada existencia, terminó reducida a chismes, a inventos, a repetir lo que le aportara más extravagancia al ya extravagante poeta, idea que sostiene, entre otros, Santos Molano (1996). Así nacieron Silva el incestuoso, Silva el dandy, Silva el snob, Silva el presumido, Silva el niño bonito...Silvas y Silvas y Silvas se desgranaban en los artículos que sobre él se escribieron y que, como la estela de humo de los cigarrillos egipcios que fumaba, se desvanecen en la nada.

Las contradicciones entre las declaraciones de personas que lo conocieron y la escasez de datos concretos sobre su vida caracterizan la biografía de Silva. Casi todo lo que de él se sabe llega a la posteridad curiosa por medio de sus amigos y de sus enemigos: lo realmente concreto que se puede conocer es muy poco, pues el poeta pasó por el mundo como las sombras que pasan por sus poemas, y no dejó muchas cosas. Sabemos la fecha de su nacimiento, de su muerte, de su viaje a París, su viaje a Caracas; tenemos algunas cartas; conocemos lo poco que publicó en vida, la quiebra de su almacén estampada en su diario de contabilidad; hemos visto las ejecuciones, los documentos notariales...un discurrir entre la concreción y la especulación es lo que el mundo conoce hoy como José Asunción Silva.

Al leer lo dicho por sus amigos y sus enemigos, afloran con estrépito las contradicciones. Desde artículos tan elogiosos del poeta y de su poesía como los de Fidel Cano, de Baldomero Sanín Cano, de Daniel Arias Argáez, hasta el encono que pregonan los de Hernando Villa, de Ismael Enrique Arciniegas, de Guillermo Uribe Holguín, se notan las abismales diferencias en el Silva que cada uno construyó para mostrárselo al mundo. Sabiendo esto y sospechando el empeño del poeta en tener un halo de misterio, es difícil tener algún dato concreto e importante sobre él, sobre su vida y sobre su obra.

El Silva de las publicaciones es un poeta modesto cuya reticencia a la fama es notable. Desde 1882, fecha en que publicó su primer poema en *El Papel Periódico Ilustrado* (Silva, 1882), hasta 1896, su muerte, son escasas sus publicaciones, ya fueran poemas o escritos en prosa. Santos Molano (1996), basándose en su estilo, recolectó la obra que Silva publicó bajo seudónimos o que no firmó. El libro *Páginas Nuevas*, producto de este proyecto, compila algunos artículos; además, está próximo a publicar una treintena de poemas de esta misma naturaleza (Santos Molano, comunicación personal, 2016). Silva nunca publicó un libro en vida; tenía intenciones, eso sí, de publicarlo, según él mismo lo decía en los últimos años de su vida en sus cartas (Silva, 1996a). De joven, escribió y ordenó su colección *Intimidades*, que terminó por regalársela a Paquita Martín (Orjuela, 1977); ya adulto y poco antes de su muerte, sus ojos estaban puestos en *El libro de versos*, la colección que tiene entre sus páginas al *Nocturno III*, a *Paisaje Tropical*, a *Los maderos de San Juan*, a *Día de Difuntos*, poemas que están grabados en mármol en la historia de la poesía hispanoamericana. Lo que no hizo él, lo hicieron otros después de su muerte: publicar los poemas que lo llevaron a la irremediable gloria.

Descripción del problema de investigación

José Asunción Silva y su incógnita vida le dejaron un camino incierto, nebuloso, a quien investigue su obra. El proceso creativo de sus poesías, misterioso, inasible, había estado oculto por la obsesiva manía de su familia de guardar todo lo suyo (Orjuela, 1996b; Vallejo, 2008b; Santos Molano, 1996) y por la escasez de toda prueba de su génesis. En estas circunstancias, se observaron unas correcciones ajenas al poeta en el manuscrito de *El libro de versos*, obra cumbre de la literatura hispanoamericana, que dan cuenta de una génesis del texto en medio de una relación entre Silva y un corrector.

La incalculable influencia ulterior a la muerte del poeta justifica la relevancia y la pertinencia de este proyecto; basta mencionar movimientos a los que la obra de Silva influyó, como el Modernismo, en cuyo seno floreció Rubén Darío, y generaciones de poetas como la Generación Decapitada de Ecuador, para imaginarse el alcance su figura. Sumado a lo anterior, la importancia que ha tenido para la literatura hispanoamericana y la colombiana es patente en la canonización que de él se ha hecho a lo largo de estos años en todo el mundo de habla hispana: escuelas y parques que llevan su nombre, billetes que llevan su efigie, innumerables investigaciones, incontables artículos e infinitos homenajes a su memoria.

Este problema de investigación tiene tanto su base teórica como metodológica en la crítica genética y en la preceptiva métrica; aquella analizará la materialidad del manuscrito y será el instrumento para interpretar los resultados obtenidos del análisis; esta será la que dará cuenta de las correcciones y juzgará su pertinencia. Habiendo presentado ya estos instrumentos de análisis, se pasará ahora a hablar de sus antecedentes en Colombia y en Hispanoamérica.

Nuestro planteamiento general, planteamiento que responde a los objetivos, al objeto de investigación y a la naturaleza genética de este trabajo, es que Baldomero Sanín Cano corrigió el manuscrito de *El libro de versos*, como apunta toda la evidencia que se presentará, entre 1891 y 1896, a petición de Silva, y que las correcciones, estilísticas la mayoría de ellas, son pertinentes.

Justificación

La figura del poeta José Asunción Silva ha influido enormemente en la historia literaria posterior a él (Caparroso, 1961). Tiempo después de su suicidio, su fama se asomó cautelosa con la publicación de sus poesías en revistas y en libros en Colombia, en Venezuela, en Ecuador, en España, en Francia; luego, transformada en una fuerza incontenible, esa temerosa fama se esparció por todos los rincones de Hispanoamérica. En Ecuador, la Generación de los Decapitados, en cabeza de Medardo Silva Ángel, replicaron los temas y los metros del poeta, y terminaron sus días igual a él: suicidados de un tiro en el corazón; en España, en 1908, se publicó la edición príncipe de sus poesías, prologadas por el ya consagrado ensayista y novelista Miguel de Unamuno, perteneciente a las Generación del 97; en París, en 1914 y bajo el cuidado de Baldomero Sanín Cano, se publicó una edición comentada de sus poesías; en Colombia, en toda la primera mitad del siglo XX, hubo innumerables movimientos y libros bien inspirados en él o seguidores de su credo literario, de su figura de poeta; luego, los infinitos estudios y artículos que sobre él se escribieron llenaron el ámbito académico. Todo lo anterior demuestra la creciente importancia que tuvo el poeta desde su muerte. Para ilustrar lo anterior, basta mencionar que la influencia de Silva

en el Modernismo fue decisiva, pues era considerado el Padre de este movimiento, y que este, a su vez, dio origen a las vanguardias latinoamericanas, y que ellas a lo que los críticos llamaron el Boom latinoamericano, de lo que se puede colegir que la figura de Silva no se agotó, sino que se prolongó en el tiempo. Este proyecto tiene, pues, la prueba de su pertinencia y de su relevancia en el hecho de que se va a desvelar el proceso creativo de una de las obras cumbre de la poesía hispanoamericana y de uno de los mejores poetas del idioma.

Objetivo general

Realizar un estudio de crítica genética a *El libro de versos* de José Asunción Silva con base en la relación del poeta con su corrector, Baldomero Sanín Cano, y las correcciones realizadas al manuscrito.

Objetivos específicos

- Describir la relación personal y profesional de José Asunción Silva con su corrector, Baldomero Sanín Cano, como base contextual al proceso de corrección realizado al *El libro de versos* de José Asunción Silva.
- Establecer los pormenores históricos de las correcciones realizadas a *El libro de versos* de José Asunción Silva por su corrector, Baldomero Sanín Cano.
- Sistematizar las correcciones realizadas a *El libro de versos* de José Asunción Silva por su corrector.
- Analizar las correcciones del manuscrito de *El libro de versos* de José Asunción Silva

por su corrector, Baldomero Sanín Cano, a partir de la pertinencia estilística y métrica de las mismas.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

1.1 Estudios de crítica genética a nivel internacional

En este apartado, hablaremos sobre lo que la crítica genética ha hecho a nivel internacional con el fin de situar nuestro trabajo en esa corriente. Seguiremos estos pasos: primero haremos algunas consideraciones generales sobre la crítica genética y las investigaciones que se han hecho bajo su enfoque, y cómo ellas influyen o no en este proyecto; luego, de acuerdo con lo planteado las consideraciones, expondremos cómo las diferentes investigaciones han abordado cada uno de los pasos que propone la metodología de la crítica genética; finalmente, ahondaremos en la cuestión de cómo lo hecho hasta ahora en la crítica genética influye en nuestro proyecto.

La crítica genética, como se pudo constatar en el apartado anterior (marco conceptual), se fundó hacia la década de 1970 debido, entre otras cosas, al creciente interés de los estudiosos de la literatura por los manuscritos de los escritores y por saber cómo ellos ayudaban a entender el proceso creativo que había resultado en la obra final (Lois, 2014; Davis, 2002). Este enfoque tiene, por consiguiente, una variable limitante: solo se puede hacer crítica genética sobre obras y autores cuyos manuscritos y material pre-textual se conserven (Falconer, 1993) y se tenga acceso a ellos. No es un hecho a pasar por alto, pues la presencia de la crítica genética en el mundo de los estudios literarios se ve amainada por él, ya que no son tan abundantes estos estudios de crítica genética como otros tipos de estudios literarios (Gresillon, 2007). Esta constatación es clave para entender el porqué en

algunos países y sus literaturas no hay estudios de crítica genética o hay muy pocos, y el porqué los estudios de crítica genética han tendido a concentrarse en algunos autores de los que sí se conserva el material genético, como se verá más adelante.

La segunda consideración que se debe tener en cuenta al analizar lo que se ha hecho en la crítica genética a nivel internacional está relacionada con lo que propone su metodología. Recuérdese que de acuerdo con Lois (2014) un estudio de crítica genética se divide en tres momentos: primero, una clasificación, un ordenamiento, una sistematización del material genético; después, un análisis de todas las variables que puedan encontrarse en él, como correcciones propias o ajenas, reescrituras, cambios de tinta, cambio de papel, relaciones entre notas y borradores, entre borradores y obra final, entre otras; finalmente, una interpretación de los hallazgos a la luz de la disciplina que sea pertinente (interpretación histórica, biográfica, hermenéutica, entre otros, de acuerdo con Marx, 2007). Esta metodología, que no es estática (Vauthier, 2009), no nos permite agrupar trabajos con base en semejanzas, pues todos los materiales genéticos y todas las variables que pueden encontrarse en ellos y todas las interpretaciones que pueden hacerse son tan disímiles que cada estudio genético define cómo su proyecto particular los abordará. Ese es el caso, por ejemplo, de este proyecto: no encontramos un antecedente que haya analizado las correcciones hechas en vida por un corrector a un poeta desde lo histórico y lo métrico; lo más parecido a esto que encontramos fue un estudio histórico de las correcciones hechas a Bécquer en su *Libro de los gorriones* después de muerto hechas por sus amigos (Ceballos Viro, 2012). Por esta razón, a partir de ahora nos referiremos a cada uno de los pasos que propone la crítica genética y enumeraremos cómo algunas investigaciones los han abordado;

no se agruparán por similitudes dado que es muy difícil encontrarlas, como se mencionó anteriormente.

El primer paso que propone la crítica genética es el de la sistematización, ordenamiento cronológico y/o clasificación del material pre-textual. Lo que se puede hacer en este paso depende de la calidad, el tipo y la abundancia del material genético con el que se cuente. Podría ordenarse cronológicamente si el material presenta un deterioro gradual, está enumerado o fechado por el autor o si, compulsando datos biográficos y de ediciones, se pudiera saber la fecha de cada elemento; podría clasificarse si el material presenta diferentes variables, como correcciones, tachones, añadiduras, entre otros, y, de ser posible, también podría ordenarse cronológicamente tanto por las variables como por el material mismo. Se podría, además, sistematizarse, con el fin de dar cuenta bien sea de una variable sola o del conjunto de las variables. Este proyecto, por ejemplo, pudo constatar, con algunas reservas que se verán a lo largo de él, la fecha de las correcciones a través de la compulsa de ediciones y publicaciones, pero no pudo ordenar cronológicamente el material por fecha de escritura, pues José Asunción Silva no los fechó.

Pasemos ahora a ilustrar cómo algunas investigaciones han abordado este paso. Balderston (2015), en su investigación sobre dos manuscritos de un cuento de Borges, ordenó los manuscritos cronológicamente gracias a una característica que tenía el material y, además, sistematizó las mutilaciones, correcciones: “Consta [el primer manuscrito] de una serie de páginas numeradas: 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 13. En la página 13 termina el cuento, pero lo hace a modo de inserción que está cabeza abajo en el margen superior de la hoja, donde después de un círculo negro” (pg. 2), “El manuscrito [el segundo manuscrito] (...) consta de 12 páginas de un cuaderno Haber con un manuscrito completo del cuento en una versión ya

cercana a la publicada (...) El cuento va dedicado a Victoria Ocampo” (pg. 2). Esto mismo, sin embargo, no lo pudo hacer Mazzocchi (2005), ya que su material genético, un manuscrito medieval, no tenía elementos para ordenarlo cronológicamente; lo que sí puso hacer, en cambio, fue sistematizar algunas variantes y algunas correcciones respecto a otros textos: “(...) que el impreso de 1500 comparte con la tradición posterior de la obra, como en los pasajes siguientes (me limito a consignar los que se detectan en las primeras 500 líneas del texto de Corfis)” (pg. 169).

Estas dos investigaciones que acabamos de citar con el fin de ilustrar cómo habían abordado el primer paso de la crítica genética en su material comparten una similitud: su pretexto es un manuscrito borrador del libro ya terminado. Sin embargo, el modo de abordar este paso varía en función del tipo de material que se tenga, y tal es el caso de aquellos proyectos que incluyen el análisis de notas sueltas, borradores, anotaciones, y demás, pues el ordenamiento procede de una manera diferente. Belmonte Fernández (2014), por ejemplo, distingue en su investigación cuatro tipos de pre-textos: borradores, originales, copias y recopilaciones. Después de definir qué entiende por cada tipo de material, hace una matriz donde los sistematiza por nombre, estado y fecha. Yoshikawa (2005), por otra parte, se enfrenta a quizás uno de los pre-textos más complejos de estudiar y del cual se han hecho numerosas investigaciones en crítica genética: los manuscritos, borradores y notas de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Lo aborda clasificándolo, ordenándolo y sistematizándolo con base en lo que dice él en sus numerosas cartas. Este procedimiento, por ejemplo, es similar a lo que se hizo en nuestro proyecto, en el cual se fecharon las correcciones y el manuscrito con base en publicaciones y en cartas de José Asunción Silva. Para concluir el recuento de cómo algunas investigaciones han abordado este paso, podemos

decir que, de acuerdo con el material, la sistematización, el ordenamiento cronológico y la clasificación proceden de distinta manera y que, por tanto, la metodología de la crítica genética no es estática, sino que se adapta al material que se estudie.

Pasemos ahora al segundo paso que propone la crítica genética, y veamos cómo lo han abordado algunas investigaciones. En él, se hace un análisis físico de las variables que se encontraron en el material pre-textual, variables que se habían clasificado, sistematizado y/u ordenado en el primer paso. Walker (2013), si bien el objeto de este artículo no es sistematizar el numeroso archivo de material genético del escritor argentino Juan José Saer porque quizás lo ha hecho en otro estudio, analizó algunas variables que encontró en él con base en la edición que hizo de sus archivos personales Seix Barral. Estas variables son, entre otras, las variantes encontradas en el trabajo de revisión y de reescritura que Saer hacía con todas sus obras, de las cuales se llegaron a encontrar hasta tres versiones diferentes con diferente título y algunas variantes en el texto hasta con diez años de anticipación a la publicación final. Fresnillo Núñez (1988), por otra parte, aborda este paso desde otras variables, unas relacionadas con este proyecto: las correcciones que tiene el manuscrito de Vitrubio que conserva la Biblioteca Nacional de España. Debido a que proyecto no tiene como objetivo averiguar el nombre del corrector, ya que es un manuscrito hecho por un copista anónimo en el siglo XV con varias copias y ediciones, sí tiene como objetivo analizar las distintas ediciones, cotejándolas con ese manuscrito, con el fin de saber la fecha en que se hicieron y las condiciones que las rodearon: por esto, aparte de inventariar las variables de las correcciones del manuscrito en cuestión, aborda el segundo paso de la metodología propuesta por la crítica genética comparando el equivalente en otras ediciones. Esto nos dice al respecto:

En nuestro anterior trabajo salían a la luz numerosas coincidencias entre Tc y la editio princeps, Fra Giocondo y el corrector del Franekeranus. En consecuencia procedimos a la colación sistemática de estos dos textos. A ello nos movieron las lecturas que recogemos a continuación (téngase en cuenta que, en el caso de la editio princeps y la edición de Fra Giocondo, nos encontramos ante lecturas meliorativas, las únicas en que es recogido el testimonio de las ediciones por parte del editor; el testimonio del corrector del Franekeranus puede no corresponder al texto editado, aunque no sea lo más habitual; dicho texto editado va en negrilla). (pg. 7)

Con estos ejemplos anteriores, vemos cómo la naturaleza de cada proyecto influye en el hecho del análisis de las variables y podemos, por tanto, establecer que la crítica genética propone unas líneas generales de trabajo y que cada investigador define la mejor manera de abordar su material genético. Los pasos que hemos analizado hasta ahora han dependido de las condiciones y de las variables que se hallen en el material genético: tanto la sistematización, ordenamiento y/o jerarquización de las variables como su correspondiente análisis están supeditados al estado de los materiales pre-textuales conque se cuente.

Por contraposición a lo anterior, el tercer paso depende ya no de las condiciones del material genético sino del objetivo que persiga el investigador. Al terminar los dos primeros pasos, el investigador elige las disciplinas sobre las cuales va a basar la interpretación de los hallazgos de acuerdo con el enfoque. Para ilustrar esto con ejemplos, nos valdremos de las investigaciones de Moya (1988) y de Dutton (1968).

Moya (1988) y su investigación se centró en un manuscrito medieval de la Heroidas, obra del escritor latino Ovidio. Después de haber definido sus características (“72 folios útiles, numerados 1-72 y guardas de papel” pg. 140) y de haber tanto sistematizado como

analizado variables como abreviaturas, variantes, correcciones, glosas, entre otros, pasa a interpretar sus hallazgos usando la historia, pues concluye que “(...) las variantes nos hablan, como en el resto del manuscrito, de significativas coincidencias con otros coetáneos al presentar algunas *lectiones* que se encuentran aisladas del resto de la tradición” (pg. 148). Para llegar a esta conclusión a partir de sus hallazgos, tuvo que hacer un estudio filológico-histórico comparativo que le permitiera aseverarla. Bien pudo tener otras disciplinas para interpretar sus hallazgos si otro hubiera sido su objetivo.

Dutton (1968), por su parte y debido a que su objetivo es averiguar el nombre del autor de un manuscrito de *El Libro de Alexandre*, sistematiza aquellas variables lexicales, gramaticales y expresivas que le servirán posteriormente para sostener que, probablemente, Gonzalo de Berceo es el autor del manuscrito. Para lograr esto, el autor apela a la historiografía con el fin de encontrar similitudes entre la vida de Berceo y algunos pasajes encontrados en el manuscrito.

Para concluir con este apartado sobre los estudios de crítica genética a nivel internacional, podemos establecer que cada proyecto se ha apropiado de la metodología de la crítica genética en términos de su objetivo y del material pre-textual con que se cuente. Debido a esto, la pluralidad y las diferencias que se encuentran en los estudios genéticos nos permiten más que agruparlos por los tres pasos generales que propone la crítica genética. Además de lo anterior, establecimos que es un aparato crítico flexible que ha servido para analizar cualquier material pre-textual de cualquier época: vimos desde manuscritos anónimos medievales hasta escritores modernos. Por esta amplitud, la hemos escogido como aparato crítico para abordar el manuscrito de José Asunción Silva y para desarrollar nuestro proyecto.

1.2 Estudios de crítica genética a nivel local, regional y nacional

Después de haber buscado exhaustivamente estudios de crítica genética a nivel local, regional, nacional e internacional sobre autores colombianos, no nos ha sido posible encontrar ninguno. Esta ausencia de estudios genéticos es explicable por este planteamiento, que será el que guiará la disertación que a continuación se hará sobre la crítica genética en Colombia y sobre autores colombianos: no hay material genético suficiente en Colombia (manuscritos, borradores, notas, entre otros) para llevar a cabo estudios de crítica genética, ya que, al analizar el destino de los manuscritos de la mayoría de escritores colombianos de importancia desde el siglo XIX siguiendo la historia de la literatura colombiana de Gómez Restrepo (1945), se evidencia que los manuscritos y todo el material pre-textual, como lo llama Schizanno Mandel (1985), están perdidos, son inaccesibles, no se conocen o que, bien los escritores o sus albaceas (después de muertos aquellos), los destruyeron.

Para dar cuenta de esto, se hablará de autores locales y regionales y se ahondará tanto en los estudios que de ellos se han hecho como en el destino del material genético que pudieron haber dejado con el fin de demostrar que no hay pre-textos para hacer crítica genética o que, si los hay, la crítica literaria colombiana no los ha estudiado, y lo mismo se hará con los autores del plano nacional.

1.2.1 Autores locales, regionales y nacionales: el destino de sus manuscritos

La selección de autores locales, regionales y nacionales sobre la cual se hizo este análisis tuvo como criterio el que los autores estuvieran canonizados, concepto enunciado por Bourdieu (1992) cuando se quiera hablar del campo literario de un país o de una región. Él sostiene que los autores, dentro de él, pueden clasificarse como consagrados o canonizados. La consagración es el reconocimiento de la importancia de un autor de parte del medio en que vive a través de conferencias que le piden que pronuncie, libros que le publican, periódicos que lo buscan para que publique en ellos, cátedras universitarias que le piden que dicte, premios regionales o nacionales, entre otros “síntomas”, como él los llama. Por otro lado, la canonización, que sucede generalmente después de la muerte del autor, es la aprobación general, tanto nacional como internacional, de la importancia que un autor tiene tanto en la historia literaria de un determinado campo literario como en su cultura; además de los anteriores, los síntomas de la canonización son escuelas, puentes, parques, que llevan el nombre del autor, numerosas tesis doctorales que se escriben sobre su obra, la publicación de colecciones, de bibliotecas literarias, de ediciones críticas, con las obras del autor, un número importante de estudios universitarios sobre su obra, la publicación de una biografía exhaustiva en libro, premios literarios de carácter continental o internacional, premios literarios que llevan su nombre, entre otros. Para que sean canonizados, se deben cumplir la mayoría de los anteriores requisitos. La selección se hizo sobre autores canonizados dado que, de haber estudios genéticos, los habría sobre ellos, no sobre autores que apenas estén consagrados.

Tanto en el plano local y regional, se cuenta con pocos autores que hayan sido canonizados; en cambio, sí se cuenta con un número importante de autores consagrados.

Aquellos canonizados, que siguen el criterio expuesto anteriormente, son: Fernando Vallejo, Porfirio Barba Jacob, León de Greiff y Tomás Carrasquilla.

Fernando Vallejo es un autor que, si bien está vivo, ya es un autor canonizado porque cumple la mayoría de los requisitos: es el único colombiano que se ha ganado el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, es uno de los cuatro colombianos que se han ganado el Premio Rómulo Gallegos, se han publicado colecciones de su obra (como la Biblioteca Fernando Vallejo que publicó Alfaguara), hay un sinnúmero de tesis doctorales a nivel nacional e internacional sobre su obra (Diaconú, 2012; Cueva Lobelle, 2011; López Plazas, 2019, por citar algunas); el académico Miguel Árdila está escribiendo una biografía sobre su vida (Vallejo, comunicación personal, 2020) y, finalmente, Sabaneta nombró recientemente un premio literario en honor a su novela *Los días azules*. Sobre él, hay estudios de hermenéutica, de estructuralismo, de sociología, entre otros. No hay estudios de crítica genética porque no hay material para hacerlos; esto porque el autor, por decisión propia, por su manera de escribir, no deja rastros genéticos, es decir, pre-textos: escribe en computador, toma algunas notas para sus libros y, al terminar, todo lo borra, todo lo destruye. Lo único que queda son los adelantos ya terminados que le envía a su editora y unas copias de seguridad que le envía a su hermana. Esto pasa, apenas, con el último libro que está escribiendo. Desconozco si ella las conservará o las borrará apenas él lo termine (Vallejo, comunicación personal, 2020).

Porfirio Barba Jacob, novelista y poeta antioqueño, vivió una vida de humo, de trashumancia. Anduvo por México, El Salvador, Estados Unidos, Guatemala (Vallejo, 2008a) y poco queda de él. Después de su muerte, se ha reconocido como uno de los poetas más importantes de Hispanoamérica, como bien lo apuntan Ospina (2002) y Jaramillo Meza

(1952), quien dice de él que es “(...) uno de los más definitivos y profundos poetas del continente” (pg. 7). Se han fundado escuelas y bibliotecas en su nombre¹, infinitos artículos universitarios y tesis doctorales se han escrito sobre él (Valle, 1992; Álvarez, 1974; por citar algunas); ha habido premios que han llevado su nombre, como el Premio Nacional de Poesía Porfirio Barba Jacob; se han escrito varias biografías sobre su vida (Vallejo, 2008a; Jaramillo Meza, 1952), entre otros. Esa vida tan diluida que llevó dejó unos pocos mecanuscritos y manuscritos regados aquí y allá, en México, en Colombia, en Guatemala. Conocemos la existencia apenas de un puñado de ellos (pues son los únicos que se han hecho públicos): la colección de poemas que dejó abandonada en Bogotá y que compró el historiador Eduardo Santa (Triana Arenas, 2002); la libreta que Rafael Delgado, su hijo adoptivo, le regaló a León de Greiff en México cuando este hizo parte de la delegación que repatrió los restos de Barba Jacob; la colección de poemas que dejó el poeta abandonada en una pensión de Guatemala sobre la cual se basó Rafael Heliodoro Valle para publicar el poemario *Rosas negras* (Guatemala, 1933); finalmente, una libreta que, según García Aguilar (2009), es propiedad de Hugo Latorre Cabal y que él pudo consultar. De estos dos últimos materiales genéticos desconocemos el destino actual. Con todo lo anterior, se puede plantear que un estudio genético de su obra sería, si no imposible, bastante difícil por varias razones: primera, Barba Jacob no dejó un número importante de manuscritos ni de pre-textos, hecho que puede deducirse de su vida tan vaporosa y nómada; segunda, el material genético que se conoce, a excepción de la libreta que está ahora en la Biblioteca Pública Piloto, está en manos privadas, y esto dificulta enormemente cualquier estudio: el acceso se circunscribe al plano del favor

¹ Por nombrar algunos: el Instituto Porfirio Barba Jacob, en Medellín; la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob, en Medellín; el Externado Porfirio Barba Jacob, en Bogotá.

personal, al hecho de conocer al propietario o llegar a él a través de alguien y pedirle bien una copia o unos momentos para observarlo.

Sus cuentos más famosos, *A la diestra de Dios Padre*, *El ánimo sola*, *Simón el Mago*, *El padre Casafús*, entre otros, son lecturas obligadas en el bachillerato de muchas escuelas de Colombia (Mosquera Salazar, 2000): hablamos de Tomás Carrasquilla, uno de los autores más famosos de la literatura colombiana. Su canonización se viene dando desde su muerte sucedida 80 años atrás, siendo el más claro síntoma de ella el hecho de que se lea en las escuelas. Existen tesis doctorales incontables en Alemania, en Colombia, en Estados Unidos, sobre su obra (Sullivan, 1948; Silvester, 1970; Scheurs, 2006; por citas algunas); colegios, carreteras, parques y premios literarios que llevan su nombre²; ediciones críticas y bibliotecas literarias de su obra; numerosas biografías escritas en distintos países de Hispanoamérica (Kurt, 1958), entre otros. Los estudios de su obra se han centrado, principalmente, en ejercicios sincrónicos sobre el lenguaje de su tiempo y en su estructuralidad y tenemos como ejemplos las tesis citadas anteriormente; no ha habido, hasta ahora, estudios de crítica genética, si bien existe un buen número de pre-textos sobre los cuales basarse: la Casa Museo Tomás Carrasquilla, fundada en su casa natal, conserva los manuscritos de *Frutos de mi tierra*, *La marquesa de Yolombó* y de *Cronicón sobre Corpus Christie* (en colaboración con Francisco de Paula Carrasquilla) y algunas cartas; la Biblioteca Pública Piloto, los mecanuscritos de *Por aguas y pedrejones*, además de algunas cartas y escritos sueltos. Por ser la Casa Museo una entidad pública, sería natural que un investigador, a través de la solicitud de una autorización para acceder a ellos y estudiarlos, no dependiera del favor

² Colegio Tomás Carrasquilla en Medellín; Institución Educativa Tomás Carrasquilla en Bogotá; Concurso de Cuento Breve Tomás Carrasquilla, por citar algunos.

personal de un propietario privado, que tan adverso es para los estudios de crítica genética; sin embargo, luego de contactar a los curadores del Museo, se estableció que no se les permite el acceso a los manuscritos a ningún particular ni a ninguna entidad, a pesar de que han tenido muchas solicitudes. Este caso de inexistencia de estudios críticos sobre su obra se explica por la inaccesibilidad al material genético.

El monumental archivo de León de Greiff, compuesto por más de 1500 folios, se conserva clasificado y ordenado en el archivo de la biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia y no ha sido usado para estudios de crítica genética. Su hijo, Hjalmar de Greiff, desde en vida de su padre, se dedicó a recopilar, clasificar y analizar lo que el poeta hubiera dejado manuscrito o mecanuscrito en vida; como anécdota que ilustra la calidad del archivo, basta mencionar que Hjalmar publicó por años anuncios en periódicos para pedirle a la gente que tuviera algo de León que le mandaran una fotocopia a su casa. León de Greiff es, a decir de Vallejo (2008b) “(...) el último gran poeta de Colombia” (pg. 335). Junto con José Asunción Silva, León de Greiff es reconocido como uno de los grandes poetas del parnaso hispanoamericano, al lado de Fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Jorge Manrique, José de Espronceda, como lo manifiesta Suardíaz (1995). ¿Por qué, entonces, a pesar de ser un autor canonizado cuyo material genético reposa íntegro en una universidad, abierto al público, no hay estudios de crítica genética sobre su obra? Este hecho es explicable por dos razones; primero, el poco tiempo que ha pasado desde que los manuscritos son accesibles al público en general (apenas un año o un año y medio); segundo, los intereses que históricamente ha tenido la crítica literaria en Colombia (Jiménez Panesso, 2009), pues de él abundan estudios hermenéuticos, estructurales y lingüísticos en todo el país.

Habiendo ya analizado la situación de los manuscritos de autores canonizados del plano local y regional, pasemos ahora al plano nacional. Los agruparemos en dos grupos: en el primero, estarán Gabriel García Márquez, José Eustasio Rivera y Rafael Pombo, autores que tienen en común el que se conoce públicamente el destino de su archivo, de sus manuscritos; en el segundo, estarán Jorge Isaacs, Álvaro Mutis y Candelario Obeso, autores cuyos manuscritos están ya sea perdidos o en manos privadas, es decir, inaccesibles al público y a los investigadores en general.

Gabriel García Márquez, premio Nobel de Literatura, premio Rómulo Gallegos, doctorado Honoris Causa, centros culturales, colegios, avenidas y premios literarios con su nombre, billetes con su efigie, innúmeras tesis en todo el mundo sobre su obra (Sfeir de González, 2003), numerosas biografías tanto en vida como después de muerto (Martin, 2011); José Eustasio Rivera, a cuya obra maestra *La Vorágine* Carpentier (1951) la trata como “un acontecimiento literario que mantiene la vista de muchos lectores de la otra orilla del Océano, fija en la literatura de expresión americana” (pg. 8), no recibió su canonización en vida: muerto, el mundo entero lo reconoció como uno de los escritores más importantes de Colombia y de la literatura universal (Martin, 1990); Rafael Pombo, a quien se llama “gloria de las letras nacionales” en la ley 87 promulgada en 1912 por el Congreso colombiano pocos meses después de su muerte, goza de reconocimiento a nivel nacional e internacional como uno de los poetas y traductores más importantes de la historia del español: las traducciones de rimas infantiles inglesas que hizo al español por encargo de la editorial neoyorquina Appleton son hoy un monumento de la literatura colombiana, y sobra mencionar los incontables colegios, centros culturales, avenidas, estudios, biografías y homenajes que se han hecho en su nombre. Sería, pues, una redundancia ahondar en las razones por las que

los escogimos como grandes escritores del plano nacional. Tienen algo en común por lo cual se interesa este proyecto: se conoce el paradero de sus manuscritos y, a pesar de eso, no nos ha sido posible encontrar estudios de crítica genética sobre sus obras pese a haber buscado exhaustivamente en revistas de crítica literaria y en bases de datos universitarias. Lo que encontramos fue lo que ha abundado en la crítica en Colombia: estudios hermenéuticos y estructurales sobre sus obras (Jiménez Panesso, 2009).

Ahondemos ahora en las razones particulares de cada escritor. En el caso de Gabriel García Márquez, se podría hablar de una razón de tiempo sumada al estado actual de la crítica colombiana, ya que lo que quedaba de su archivo fue vendido a la Universidad de Texas pocos meses después de su muerte en el 2014 y apenas fue puesto al público en el 2018. Desconocemos si del 2018 hasta ahora, 2020, existen proyectos de investigación de crítica genética sin publicarse. José Eustasio Rivera, por otra parte, no dejó un archivo numeroso; su única obra de importancia, *La Vorágine*, “el libro más trascendental que se ha publicado en el continente” (Quiroga, 1988), ocupa apenas un escueto libro de contabilidad que un sobrino nieto le vendió a la Biblioteca Nacional de Colombia en el 2009, libro que fue puesto a disposición del público en el 2010. Este pre-texto, este material genético, lleva, pues, 10 años a disposición de los investigadores y solamente se ha usado como base para las ediciones críticas que de la obra se han hecho del 2010 hasta el presente; el porqué no hay estudios de crítica genética se explica por el dominio de estudios hermenéuticos y estructurales en la crítica literaria colombiana (Jiménez Panesso, 2009). Finalmente, el archivo de Rafael Pombo reposa actualmente, bajo llave, en la Academia Colombiana de la Lengua, adonde terminó gracias a la donación que hizo Antonio Gómez Restrepo, el propietario; cabe anotar que una parte de este archivo, alrededor de 1500 elementos, pasó a la Biblioteca Nacional y

se encuentra disponible al público. Pombo, poco antes de su muerte, había designado a Gómez Restrepo como albacea de todo su archivo; él lo conservó durante décadas y después se lo regaló a la Academia, de la que él era miembro. Bajo llave, dijimos arriba, y así es: la Academia, como entidad privada, se ha reservado el derecho del acceso a los manuscritos de Pombo a la inmensa mayoría del público: solamente unos pocos investigadores, previa autorización, pueden acceder a ellos. Inevitablemente, esto impide que cualquier estudio de crítica genética se lleve a cabo. Para resumir los casos de estos tres escritores, podemos anotar que de Gabriel García Márquez no hay estudios de crítica genética, en parte, por el poco tiempo que ha pasado desde que sus manuscritos se hicieron accesibles a todo el público; que de José Eustasio Rivera no hay dado el estado de la crítica literaria en Colombia; y, finalmente, que de Rafael Pombo no hay debido a la dificultad que hay para estudiar sus manuscritos, es decir, sus pre-textos.

Pasemos ahora a aquellos autores canonizados del plano nacional cuyo archivo está perdido o en manos privadas.

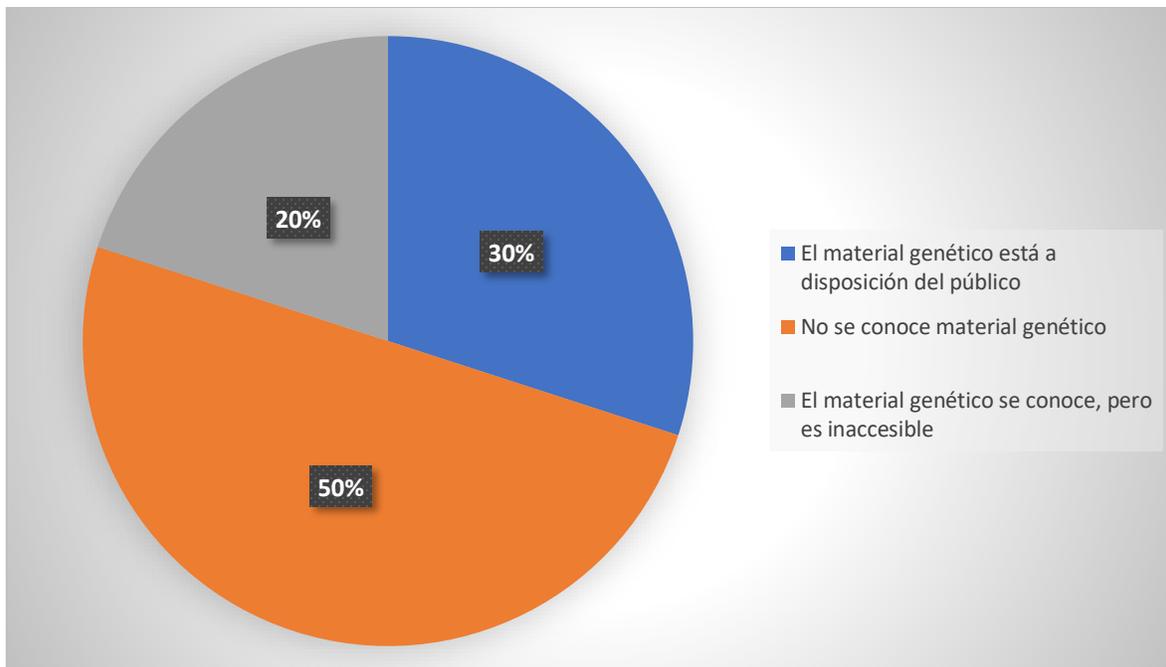
Álvaro Mutis, Jorge Isaacs y Candelario Obeso. Álvaro Mutis, Premio Cervantes en el 2001, Premio Príncipe de Asturias en el 1997, traducido a numerosos idiomas, reconocido por la crítica como uno de los escritores más importantes de los últimos años (Robledo Cadavid, 2018), murió en México en el 2013 a los 90 años. Su archivo de mecanuscritos, de notas, de borradores, es decir, de material genético, si existe, sería propiedad actualmente de sus hijos, ya que desconocemos si su viuda Carmen Miracle Feliú aún vive. Tampoco se sabe si tienen planes de ponerlo al público a través de una donación o una venta a una biblioteca o a una fundación.

Continuamos con Jorge Isaacs, cuya obra *María* fue la novela colombiana más importante del siglo XIX y de buena parte del siglo XX, de acuerdo con Arciniegas, G. (1967). Fue escritor, militar, político, poeta, periodista, cronista (Santos Molano, 1996); de su vasta obra, de su paso por el mundo, quedan apenas algunos libros que fueron de su propiedad y un puñado de poemas manuscritos que reposan actualmente en la Biblioteca Nacional de Colombia en el Fondo de Jorge Isaacs, donados en 1938 por su familia: el grueso de su archivo, el manuscrito de *María*, los pre-textos sobre los cuales se podría hacer crítica genética, se encuentran perdidos.

Finalmente, hablaremos de Candelario Obeso, “(...) uno de los precursores de la denominada poesía negra en Hispanoamérica” (Valdelamar Sarabia & Ortiz Cassiani, 2009, pg. 12). Oriundo de Mompo, realizó sus estudios en el Colegio Militar y en la Universidad Nacional, en Bogotá. Después de una vida de traductor, poeta, militar, maestro, cónsul, murió de un disparo que se propinó él mismo en el pecho; unos dicen que fue accidental; otros, que se suicidó (Prescott, 1985). Su muerte conmocionó a Bogotá a tal punto que la élite política de Bogotá se pronunció con en bloque su pérdida, como se lee en el obituario que Añez (1884) escribió en memoria suya: “Las Cámaras legislativas se apresuraron á expresar su condolencia por la deplorable pérdida, en proposiciones honrosísimas que fueron aprobadas unánimemente” (pg. 19). De él, que después de muerto la crítica internacional lo reconoció como el primer poeta negro y le confirió una importancia continental (Prescott, 1985), no se conserva ningún manuscrito ni ningún pre-texto sobre el cual hacer un estudio de crítica genética; más que eso, sus primeras ediciones y cualquier objeto que hubiera sido de su propiedad son hoy una rareza.

Para concluir este razonamiento del porqué de la ausencia de estudios genéticos en Colombia, basta con hacer un esbozo estadístico sobre la situación de los manuscritos y del material genético de los escritores canonizados dentro del campo literario colombiano: de 10 autores analizados, solo de tres de ellos se conserva material genético accesible al público (Gabriel García Márquez, José Eustasio Rivera y León de Greiff) y cabe mencionar, además, que el material de dos de ellos (Gabriel García Márquez y León de Greiff) fue puesto al público muy recientemente; de los diez autores, de siete de ellos, es decir, de la mayoría, no se conserva ni ningún material genético o muy poco de él o no es accesible al público en general (Fernando Vallejo, Porfirio Barba Jacob, Candelario Obeso, Álvaro Mutis, Jorge Isaacs, Tomás Carrasquilla y Rafael Pombo).

Gráfico 1. Comparación entre el material genético de escritores colombianos que está disponible, que no se conoce y que se conoce pero es inaccesible



Elaboración propia. Esta tabla demuestra la escasez de material genético sobre el cual hacer estudios de crítica genética: un 70%, entre inaccesible y desconocido, supera al material genético conocido, que es del 30%.

Estas cifras, como es deducible, dan cuenta del porqué no hay estudios de crítica genética en Colombia, en principio, porque no hay material genético qué estudiar, porque ha sido puesto a disposición del público hace muy poco tiempo o porque está en manos privadas y es, por tanto, casi inaccesible. Este proyecto, podría ser, pues, el primero o uno de los primeros estudios de crítica genética sobre un autor colombiano; aún más, uno de los primeros de uno de los poetas más importantes de Colombia y de Hispanoamérica.

1.3 Estudios sobre las correcciones a *El libro de versos* y sobre la métrica silviana

Dividiremos el presente escrito en dos momentos: en el primero, exploraremos lo que los amigos de Silva, sus biógrafos e investigadores han dicho sobre el manuscrito de *El libro de versos* o de la edición facsimilar. En el segundo, hablaremos de los trabajos métricos que se han hecho sobre la poesía silviana. Recuerde el lector que nunca se ha hecho una investigación de crítica genética sobre Silva y que tampoco se han analizado las correcciones de *El libro de versos*, y que, por tanto, este escrito no es más que un recuento del punto al que han llegado los estudios silvianos.

El nombre del corrector de Silva ha permanecido oculto para todo el público hispanoamericano. Ninguno de los más renombrados investigadores siquiera se dio cuenta de que los manuscritos se hallaban corregidos por alguien. Solamente dos, muy poco conocidos, hablaron de correcciones y dijeron que eran del propio Silva. Con ellos abriremos este apartado.

...<<*El libro de versos*>>, cuyos originales publicó Santiago Martínez Delgado, en edición facsimilar. Allí se ven, en muchos casos, las tachaduras y correcciones que el propio José Asunción hizo, con ese admirable sentido de autocrítica que le llevó a depurar sus poemas, para que satisficiesen plenamente su exquisito sentido estético, sin tener en cuenta lo que pudieran pensar quienes luego los leyeran. (Serrano Camargo, 1987, pg. 271)

De Rafael Serrano Camargo y de su biografía de Silva nos informa Vallejo (2008b): “El libro del académico Serrano es su reciente y desechable biografía de Silva, que no hay para qué comprar. Es pura paja. Paja vieja.” (pg. 35). Ese fue el recibimiento del público al libro de Rafael: Santos Molano (1996) apenas se refiere indirectamente a él: “Por aquella época, a principios de 1987, el profesor Socarrás preparaba el prólogo para una biografía de José Asunción Silva,…” (pg. 752). Ni siquiera lo pone en la bibliografía. Cano Gaviria (1992), contrario a los dos, lo pone en la bibliografía, toma citas de él y hace una reivindicación de su verdadero valor. La edición del libro es muy austera: una portada de regular calidad, el papel y la tinta de bajo precio. La editorial es Tercer Mundo, propiedad del presidente Belisario Betancur, muy poco conocida. El libro no pasó de la primera edición.

Rafael Serrano Camargo, aparte de la biografía de Silva, escribió las de Rafael Núñez, Rafael Uribe Uribe y Simón Bolívar. Fue ingeniero, periodista y perteneció a la Academia de Historia. Asistió a la exhumación de los restos de Silva en 1931: 56 años después lo reveló en su libro. Una cosa nos inquieta. ¿Por qué dijo “en muchos casos”? Él se dio cuenta de que había un corrector, pero no resolvió el asunto, lo dejó sugerido. Veamos ahora al segundo:

(...) preocupación constante por el trabajo de corrección, como lo comprueba con suficiencia el manuscrito de *El libro versos*. Y todo, dentro de una cautelosa

contención y un absoluto decoro estético. El *Nocturno* “Una noche” es un patente caso de original e inusitada técnica poemática. (Caparroso, 1961, pg. 126)

Carlos Arturo Caparroso era el director de la Librería Horizonte cuando ella publicó la edición facsimilar de *El libro de versos*. Fue el primer biógrafo de Silva: su libro, hasta ahora inaccesible, se publicó en 1931. Ejerció la diplomacia, colaboró con el Instituto Caro y Cuervo. Vallejo (2008b), quien lo conoció en México, dice sobre él en sobre su libro:

Entonces pasamos a hablar de Silva y de la biografía de Silva que el señor Caparroso escribió, justo en ese año treinta de Barba Jacob y del traslado de los restos. Un librito pequeño, devoto, como un suspiro. Me dijo que mandó a recoger la edición porque estaba llena de errores. (pg. 37)

Así fue. El libro es muy escaso, tanto que no lo hemos podido consultar. Solamente Fernando Vallejo, Ricardo Cano Gaviria y Alberto Miramón lo tuvieron en cuenta para sus biografías. Enrique Santos Molano nunca lo menciona, ni lo cita, ni lo pone en la bibliografía. No nos alcanzamos a imaginar por qué Caparroso confunde la letra del poeta, una misma durante toda su vida, con otra letra: la pluma es distinta, la caligrafía es distinta. Sin embargo, habló de “corrección”.

Acabamos de mostrar a quienes más se acercaron a nuestros propósitos. A partir de este momento, nos referiremos a lo que se ha dicho sobre el manuscrito de *El libro de versos*.

Baldomero Sanín Cano, íntimo amigo intelectual de Silva, su corrector de acuerdo con los resultados de este proyecto, nacido en 1861 en Rionegro, ha sido señalado como el espíritu crítico del Modernismo: aparte de su amistad con nuestro poeta, cultivó relaciones con Guillermo Valencia (Sanín Cano, 1949), otra cumbre de la renovación en nuestro país. Fue periodista; anduvo por Europa hasta los años veinte y de allí se trasladó a Buenos Aires.

Volvió en los años cuarenta a Colombia bajo el amparo de los gobiernos liberales a esperar la muerte, que le llegó en 1957. Escribió relativamente poco sobre Silva si consideramos lo mucho que lo conocía. Así lo trata Silva (1996a) en la única carta que se conoce entre ellos: “Recuerde la soledad interior en que vivo y la necesidad que tengo de Ud para no embrutecerme” (pg. 129).

Sanín Cano (1923) conoció tan a fondo los manuscritos de Silva, que sostiene, con acierto, que no siempre las ediciones fueron fieles a ellos, y que la edición príncipe misma está tergiversada. Esto es bastante notable dado que Sanín Cano estaba en París y no veía los manuscritos desde hacía, por lo menos, 16 años. Lo que decía lo decía de memoria, al parecer.

La edición que le dió al público en 1908 un editor de Barcelona contiene alteraciones voluntarias del texto y erratas notables. Entre las primeras es de notar en el *Nocturno* de la pág.142, *rendida tú á mis súplicas* (banalidad insoportable), en vez de <<desnuda tú en mis brazos>> como imaginó el poeta. (pg. 224)

Esto mismo lo constataron Orjuela (1996b) (“Esta edición no reprodujo los manuscritos de *El libro de versos* y usó fuentes diversas que le facilitaron al editor los amigos del poeta, muchas de ellas con errores y variantes” pg. LI) y Mataix (2006) (“Pese a sus abundantes y polémicos errores, arbitrariedades, censuras y omisiones, que fueron objeto de severas críticas ya desde su aparición” pg. 165), en sus ediciones críticas de las poesía de Silva, constataron usando el facsimilar del manuscrito lo mismo que Sanín Cano constató usando su memoria y el conocimiento que tenía de Silva.

Cotejados los manuscritos con la edición, vemos que no hay mucha fidelidad. Sin embargo, una cosa nos importa: las correcciones que se hicieron en la edición no están en el manuscrito, pero sí están las correcciones del manuscrito en la edición. Basadas en esta

edición se publicaron otras dos en la misma casa editorial: 1910 y 1918. Una tercera, en 1923, se hizo en París bajo el cuidado de Sanín Cano, con notas suyas. Para ella se valió de una copia hecha en máquina que le remitió la familia de Brigard Silva (de las Indias, 1937).

Después de esto, el manuscrito se mantuvo oculto hasta 1937, año en que Miramón (1937) escribió su biografía de Silva. Camilo de Brigard, sobrino del poeta, le permitió el acceso a sus cosas personales: tarjetas infantiles, *El libro de versos*, *De Sobremesa* (Miramón, 1937). Sin embargo, nunca tocó nuestro tema, y la crítica ha desdeñado esa biografía. Vallejo (2008b) la trata de “libro estúpido” (pg. 69), y a su autor de “imbécil” (pg. 284). Santos Molano (1996) le contó 52 inexactitudes. Por esto, Miramón no se verá más en nuestro proyecto.

De 1937, pasemos a 1945. En este año, la Librería Horizonte, propiedad de Caparros, contrató a Santiago Martínez Delgado, un muralista, para que hiciera la edición facsimilar del manuscrito que la familia les había facilitado. Esto sucede en el cincuentenario de la muerte de Silva. Santos Molano (1996), Vallejo (2008b), Orjuela (1996b) y Cano Gaviria (1992) coinciden en que es muy difícil encontrarla.

Estos manuscritos se publicaron en una edición facsimilar impecable, por Editorial Horizontes, Bogotá, 1945, y son hoy una rareza bibliográfica, pues tanto los originales como el grueso de la edición se quemaron durante los sucesos del 9 de abril de 1948. El ejemplar que pude consultar y fotocopiar me fue facilitado por la señora María Cristina Zuleta de Patiño Roselli. (Santos Molano, 1996, pg. 690)

En una cosa se equivoca Santos Molano: los originales no se perdieron. Este fue un eufemismo para decir que no pudo acceder a ellos. Vallejo (2008b) los pudo ver porque entre los De Brigard y él había un amigo en común (comunicación personal, 2020). “Por unos

instantes yo tuve entre mis indignas manos el sagrado tesoro: los originales de *El libro de versos* y de la novela *De sobremesa*; el Diario de contabilidad del almacén...” (pg. 140).

Acerca de esa inaccesibilidad a los archivos de Silva, dice Cano Gaviria (1992): “(...), y María Mercedes Carranza, directora de la casa Silva en Bogotá, que manifestó su interés por nuestro trabajo, lo que lamentablemente no podemos decir de los actuales herederos de José Asunción Silva” (pg. 14). Y Orjuela (1996b): “(...), la utilización de la copia facsimilar de *El libro de versos* (ya que los originales son inaccesibles)” (pg. LX). Por último, Vallejo (2008b): “(...) los papeles del poeta que los De Brigard le confiaron, para quitárselos a la postre y volverlos a guardar con esa manía posesiva, obstinada, suya, de ellos...” (pg. 141).

Podemos deducir de lo anterior que uno de los motivos por los que se ha mantenido oculto el corrector de Silva es por la inaccesibilidad a los manuscritos y por la escasez de la edición facsimilar. En Medellín, por ejemplo, ninguna biblioteca la posee; Bogotá tiene tres (en la Javeriana, en la Luis Ángel Arango y en la Nacional) y todos están incompletos. Esto es porque, como dijo Santos Molano (1996) la mayor parte de la edición se perdió; lo mismo le contó Caparrosa a Vallejo (2008b).

Pronto publicará nuestro amigo un tomo de sus versos. Creemos que ello será un gran acontecimiento para las letras hispanoamericanas y conquistará laureles al poeta y gloria a la Patria.

Que llegue pronto ese día y que lleve el señor Silva gratos recuerdos de Cartagena son por hoy nuestros deseos. (Silva, 1894a)

La anterior cita se tomó de uno de los acontecimientos más importantes para la poesía en lengua española: la publicación del *Nocturno III*. Silva iba como diplomático a Caracas y entró de paso a Cartagena. En el viaje de vuelta de Caracas a Bogotá, naufragó su barcó, el

Amerique, y con él todos sus manuscritos. ¿Dice que “pronto publicará un tomo de sus versos”? ¿Llevaba, entonces, acaso, el manuscrito de *El libro de versos* y, con él, el *Nocturno*? Mataix (2006) dice que a su muerte “(...) dejó completo y ordenado también el manuscrito de *El libro de versos*” (pg. 49). En la entrevista ya citada (de las Indias, 1937), Sanín Cano alumbró el asunto de la fecha de escritura del manuscrito: “A su llegada a Bogotá recogió sus poesías en un cuaderno, escritas a mano, con letra muy fina” (pg. 1191). Después, en una carta dirigida a Miguel Antonio Caro, el presidente conservador del momento, le contó que todo lo perdió y, por tanto, sería deducible que también se le perdió *El libro de versos*

“El vapor que tomé, el “*Amerique*”, de la Compañía Trasatlántica, naufragó cerca de las Bocas de Ceniza, como Usted habrá sabido, y después de cuatro días de horrible incertidumbre á bordo, y de salvar milagrosamente la vida, perdiendo cuanto traía. (Silva, 1996a, pg. 156)

Meses más tarde, en Bogotá, le escribió a Eduardo Gutiérrez: “Estoy llevando una vida inverosímil. No veo á nadie. Trabajo el día entero y la mitad de la noche (...)” (pg. 160). Presumiblemente, cotejando las diferentes biografías, puede decirse que estuvo trabajando en esos meses en *El libro de versos*, en reescribir *De Sobremesa* y en patentar su invento de baldosas con el fin de fundar una fábrica. Podemos concluir, entonces, cotejando las distintas evidencias, que Silva reescribió *El libro de versos* luego del naufragio del *Amerique*.

Pasemos ahora a hablar de los estudios métricos que se han hecho sobre Silva. Los teóricos que han hablado sobre su métrica coinciden en sostener que era un poeta de formas originales y novedosas. Caparrosó (1968), al igual que Sanín Cano, coinciden en que Silva usó, por ejemplo, en el *Nocturno III*, un metro tetrasilábico; sin embargo, no lo identifica como un pie griego, como sí lo hizo Sanín Cano (1913):

un sencillo metro de arte menor, el de cuatro sílabas, ya aislado, ya en combinaciones octosilábicas, ya antecedido o seguido de versos binarios; calculadas repeticiones; adecuada regulación de las cesuras. (pg. 126)

Silva les contó a dos de sus amigos el origen del metro del *Nocturno*: a Daniel Arias Argáez, quien lo contó en una entrevista para *El Tiempo* concedida a Castillo (1927), y a Sanín Cano (1913), quien lo contó en las notas a la edición de París. Dicen que nuestro poeta sacó el metro de una fábula de Iriarte, que reza:

A una mona
 Muy taimada
 Dijo un día
 Cierta urraca

Sanín Cano (1913) alega que los versos de Silva tienden a hacer desaparecer el primer acento, recurrente en la fábula de Iriarte, para enmarcar el tercero. Camurati (1974) sostiene en su ensayo que las cláusulas rítmicas del poema de Silva son de cuatro sílabas con acento en la tercera, y uno ocasional en la primera, en consonancia con lo que dice Sanín Cano, y llega a las siguientes conclusiones: 1. El *Nocturno* es un tetrasílabo trocaico. 2. Los versos de 24 sílabas obligan a considerarse como compuestos de una serie de períodos que se repiten. 3. Silva pudo innovar porque conoció los tratados de métrica que tocaron el tema de las cláusulas rítmicas.

De lo dicho anteriormente sobre los estudios métricos sobre Silva, podemos concluir que se basan principalmente en el *Nocturno III* y que nadie aún los ha hecho refiriéndose a las correcciones objeto de este trabajo. Ellos han concluido, debido a la novedad de lo que hizo

Silva con su poesía, que es un poeta innovador que trajo nuevas formas métricas y nuevos modos de expresión a la poesía castellana.

CAPÍTULO 2

MARCO CONCEPTUAL

El análisis de las correcciones al poeta colombiano José Asunción Silva se guiará por dos categorías. Esta sección definirá los conceptos claves que nos permitirán aproximarnos al material genético, es decir, al manuscrito. En primer lugar, la crítica genética, cuyo objeto de estudio principal son los manuscritos de los escritores, nos facilitará una metodología y unos conceptos claves para examinar los manuscritos del poeta, con el propósito de dar cuenta de del proceso creativo que se siguió entre Silva y el corrector; segundo, la métrica, que estudia los versos, nos permitirá clasificar las correcciones de acuerdo con su tipo y juzgar su pertinencia.

2.1 El devenir de la crítica genética

2.1.1 La lingüística y la crítica literaria antes del Cours de Linguistique Générale.

Esta sección del marco conceptual tendrá tres momentos: primero, se hará un corte histórico que posicionará a la crítica genética contrastiva y comparativamente con respecto de otras teorías de crítica literaria, al mismo tiempo que definirá sus conceptos claves y fundantes por oposición a ellas; segundo, se explicará su metodología a través de un método dialéctico que pondrá en diálogo lo sugerido desde la teoría y lo que resulta en la *praxis*; finalmente, se

concluirá con la aplicación que tendrá lo dicho sobre la crítica genética y su marco metodológico en la investigación de las correcciones a las poesías de José Asunción Silva.

El recorrido histórico que se realizará a continuación, en aras de su comprensión, requiere tomar en cuenta que los movimientos de crítica literaria a lo largo de la historia han seguido un movimiento pendular que ha oscilado, a veces radical, a veces conciliador, entre el texto, es decir, su estructura, su gramática, su construcción, y la lectura, es decir, su interpretación y su recepción; en este sentido, Lois (2014) apunta que ha habido “(...) abordajes para cada una de estas etapas: las teorías sobre el texto y los estudios acerca de la recepción” (pg. 58). Sabiendo esto, es importante establecer que la crítica genética movió el péndulo ya no al texto ni a su lectura sino a la producción escritural: al “pre-texto”, según Kristeva (s.f) citada en Schizzano Mandel (1985), y a lo que otros críticos llamaron “ante-texto” y “proto-texto”. Es posible concluir de lo anterior, pues, que la crítica genética se enfoca en un nuevo objeto de estudio y que, por tanto, su metodología y sus conceptos claves surgieron antinómicamente a las diferentes corrientes de la crítica literaria. Considerando, pues, esta noción, se desarrollará este primer momento.

La crítica literaria de la Antigüedad va desde los conceptos estructurales que enunció Aristófanes, pasando por la fundante *De Poética* de Aristóteles que caracterizó algunos géneros, hasta Horacio, cuya carta *Ad Pisones* revela sus percepciones sobre el oficio de la escritura. El péndulo se inclinó hacia la estructuralidad de la obra en estos albores, y por consecuencia, la recepción, la lectura y la pre-textualidad se dejaron a un lado. Aristophanes (2015) en la obra *The Frogs (BATPAXOI)* introdujo una terminología básica en el arte de apreciar una obra literaria; una conversación en boca de Eurípides, de Esquilo, y de Dionisio (v.v 935-945) enumera conceptos literarios estructurales como “*digression*” (*parékvasi*), y

de juicios estilístico-lexicales como “*He talked on about Scamanders, trenches, shields with bronze enamelled griff on-eagles, in horse-cliff ed phrases hard to comprehend*” (ἀλλ’ ἢ Σκαμάνδρους ἢ τάφρους ἢ ἴπ’ ἀσπίδων ἐπόντας γρυπαιέτους χαλκηλάτους καὶ ῥήμαθ’ ἰπτόκρημνα, ἃ ζυμβαλεῖν οὐ ῥάδι’ ἦν.). Continuando con este ejercicio histórico, surge Aristóteles y su obra *De Poetica*; de acuerdo con Lazarus (2016) los aportes de Aristóteles a la crítica literaria son estos: clasificó los géneros poéticos de acuerdo con determinadas reglas y características, como su versificación, sus temas, sus personajes y sus tramas e introdujo el concepto estético de mimesis, imitación de la naturaleza, como fin último, fundante y regulador de cualquier ejercicio creativo.

Estos principios, sumados a otros cuyos detalles no son objeto de este escrito, han perdurado hasta nuestros días manifestándose en diferentes corrientes de crítica literaria. Muchos movimientos que han surgido desde ese momento heredaron el matiz que le confirieron desde la Antigüedad los primeros críticos literarios: se han basado en la textualidad, en la estructura. A continuación, se hablará sobre dos de estos movimientos con el fin de ilustrar la idea. Uno de estos movimientos es el formalismo ruso del siglo XX, en cabeza de dos centros de estudios literarios (OPOYAZ y el Círculo Lingüístico de Moscú). Erigió las banderas del análisis meramente textual de la literatura; como ejemplo, basta citar el análisis de Jakobson & Levi-Strauss (1987) sobre el poema *Les Chats* escrito por Charles Baudelaire y el estudio estructural/funcional de los cuentos tradicionales rusos de Propp (2006), publicado originalmente en 1928. En el primero, Jakobson & Levi-Strauss analizan el poema de Baudelaire en términos de factura literaria, es decir, de la organización de sus versos, de sus rimas y de su acentuación, además de relacionar la textualidad con la construcción de significado; en el segundo, Propp establece una similitud estructural entre

100 cuentos tradicionales rusos, y propone una treintena de funciones que se cumplen en cada uno y que son constantes todas ellas o algunas en su construcción. Para resumir, el formalismo es un ejemplo del enfoque meramente textual que han tenido diferentes movimientos literarios; en esta misma línea, es posible encontrar al estructuralismo, a la gramática del texto y la semiótica, entre otros.

A pesar de la inclinación que hacia la textualidad tuvo la crítica literaria desde la Antigüedad, el péndulo movió hacia otros sentidos gracias a las razones de las que se hablará a continuación. Como planteamiento general sobre este tema, el desarrollo de la lingüística como ciencia en las postrimerías del siglo XIX y en los comienzos del XX influyó en la diversificación de los enfoques de la crítica literaria y, por consiguiente, terminaría por darle origen a la genética literaria. Para sustentar esta hipótesis, se debe analizar el antes y el después del *Cours de Linguistique Générale* de Saussure (1916).

En la historia de la Alemania del Romanticismo de principios del siglo XIX, además de una gran riqueza literaria, están las semillas de lo que más tarde se llamó la lingüística y se empezó una transformación de lo que tradicionalmente se había entendido por ella: surgieron unas maneras de estudiarla diferentes a la gramatical. Desde las aportaciones de Aristófanes de Bizancio a la acentuación, pasando por los gramáticos latinos Elio Donato con su *Ars Grammatica* (cuyos aportes fueron fundantes para la fonética y la métrica) y Prisciano con su *Institutiones Grammaticae*, siguiendo por los gramáticos de las lenguas vernáculas europeas en la Edad Media y en el Renacimiento (Antonio de Nebrija, William Bullokar, Leon Battista Alberti, entre otros), hasta la fundación de las academias oficiales de gramática del XVIII, como la Real Academia de la Lengua, siempre el estudio de la lingüística se había traducido en un estudio sistemático de los componentes formales de una

lengua, es decir, en el estudio de la gramática; por consiguiente, no existían estudios de corte dialectológico, semiológico, semántico, pragmático, entre otros. Los comparatistas alemanes fueron los primeros en la exploración de la lingüística ya no como estudio de la gramática, sino como un estudio gramático-histórico y dialectológico. Ilustremos lo anterior con algunos ejemplos. En cuanto al aspecto gramático-histórico, podemos mencionar el indoeuropeo, idioma postulado por los comparatistas alemanes, al cual llegaron los comparatistas alemanes encontrando patrones morfológicos que les permitieron hablar de un idioma primigenio, idioma que bautizaron como el "Indoeuropeo". Aquellos patrones salieron de la comparación entre el sánscrito, el hitita, el latín, el griego, el celta, entre otras lenguas. Estos estudios llegaron a su máximo esplendor con *Sobre el sistema de conjugación del idioma sánscrito en comparación con el de los idiomas griego, latín, persa y germánico* de Franz Bopp, 1816, y la *Investigación etimológica*, 1839, de August Pott. En el aspecto dialectológico, podemos citar los estudios de von Herder (2010) y de von Humboldt (2018), cuya premisa es que el contexto, ya sea nacional o local, condiciona y moldea a la lengua.

Ahondemos ahora en los estudios comparatistas que, a través de un método científico, emparentaron las lenguas en términos de familias, familias que empezaban en el idioma postulado indoeuropeo y que se ramificaban hasta las lenguas modernas. Hablaremos sobre los trabajos de los alemanes Franz Bopp y August Pott, de las obras del colombiano Rufino José Cuervo y de cómo ellas contribuyeron a conferirle un método científico a la lingüística. Bopp (conocido como el Padre de la Lingüística), en su libro *Comparative Grammar of Sanskrit, Zend, Greek, Latin, Lithuanian, Old Slavonic, Gothic and German* desarrolló un método comparatista-científico para abordar las similitudes y las diferencias entre las distintas lenguas objeto de su estudio, y planteó que toda lengua es un *lebenden organismus*

en razón de que está en constante evolución ; por otra parte, Pott y su obra *Etymologische Forschungen* fundamentó un método filológico-comparativo que trató la etimología de las palabras desde una correspondencia fonética entre diferentes lenguas indoeuropeas; finalmente, el colombiano Cuervo, a quien Juan Valera llamó el gramático vivo más grande de su tiempo, realizó toda su obra con unos principios excepcionales e innovadores aún hasta estos tiempos. Sus *Apuntaciones Críticas al Lenguaje Bogotano* fundaron el método para lo que más tarde sería la dialectología; su *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana* fue un ejercicio difícil de encasillar bajo un solo epíteto: gramático, histórico, filológico, comparatista, semántico, entre muchos otros; en él, estudió los cambios semánticos y morfológicos de miles de vocablos del español y los emparentó, a través de un método similar al de Bopp y Pott, a diferentes lenguas. Estos estudios fueron de los primeros ejercicios completamente científicos de estudio de una lengua y, por tanto, el primer abordaje científico de la lingüística.

Para terminar la historia que antecedió a Ferdinand de Saussure, se puede concluir que en el siglo XIX se exploraron campos diferentes a la mera gramática y que este hecho los llevó a desarrollar un incipiente método científico para abordar sus estudios: este fue el primer paso hacia el desarrollo de la lingüística como ciencia y, dado que la genética literaria nace como resultado del avance de ella, también facilita su desarrollo indirectamente.

2.1.2 Ferdinand de Saussure: el lenguaje como una estructura

Los anteriores hechos, sumados a otros cuyo detalle no es relevante en este escrito, desembocaron en el establecimiento de la lingüística como ciencia con la publicación del

Cours de Linguistique Generale en 1914. Para hablar de las aportaciones de Saussure (1916), citaremos a García Molina (2017) cuyo artículo categoriza sus aportaciones en tres aspectos:

la teoría del signo lingüístico es insoslayable para entender el funcionamiento de la lengua; el concepto de relaciones asociativas o paradigmáticas sigue siendo fundamental para entender y estimular un pensamiento articulado y de conjunto; la teoría del valor remite a la necesidad de enseñar la lengua en contextos comunicativos, y la teoría del cambio lingüístico advierte sobre lo inevitable y necesario de la variación lingüística. (pg. 33-34)

A partir de Ferdinand de Saussure, cuya obra es el síntoma del desarrollo científico de la lingüística, se diversificaron los enfoques de la crítica literaria; en primera instancia, y ya conociendo el método científico de la lengua, el péndulo se movió hacia teorías de la recepción, hacia la interpretación y, algunas décadas después, se movía por primera vez hacia la pre-textualidad con la genética literaria.

2.1.3 La crítica genética: nacimiento, objeto de estudio, postulados, objetivos y conceptos claves

La genética literaria surge como consecuencia del desarrollo de la lingüística y su método científico, de la evolución de las ciencias del lenguaje y, de acuerdo con Lois (2014), gracias a la evolución tecnológica y a la creciente apreciación de los manuscritos de los escritores. A partir de ahora, se tratará de esta corriente literaria, de su método y de su relación con el estudio de las correcciones de las obras de José Asunción Silva.

De acuerdo con Falconer (1993), el objeto de estudio de la crítica genética está basado en “*textological evidence*” (pg. 2), es decir, lo que Ferrer, Gorden et al. (2004) llamaron “*traces that attest to an earlier state of work than the published text: drafts, outlines, notes, manuscripts, typescripts, and corrections*” (pg. 1). Esta definición del objeto de estudio de la crítica literaria le da cabida al tema de estudio de esta investigación: la crítica genética acoge no solo objetos pretextuales *persé*, sino que también analiza las diferentes tensiones que en ella se pueden encontrar, como las correcciones, siendo ellas lo que se investigará en *El libro de versos* de José Asunción Silva. Ahora bien, definido este objeto de estudio, quedan obviados los otros lados del péndulo, es decir, la textualidad y la recepción. Amícola (2001) apunta en este sentido que la genética literaria lleva a cabo su “(...) análisis con cometidos, metodología y postura epistemológica completamente diferente a la de la vieja tradición filológica dado que ahora se privilegia el proceso y no el resultado” (pg. 149).

Del anterior objeto de estudio, por tanto, se desprenden los objetivos que persigue la genética literaria. Gresillon (2007) y a Lois (2014) hablan de tres: primero, rehacer el momento escritural, con sus características y sus tensiones a través del estudio de pre-textos; segundo, dar cuenta de la gestación de la empresa creativa; finalmente, analizar, interpretar y descifrar “la prehistoria de los textos”. Lo propuesto por estos dos autores corresponde con el carácter que fundacionalmente le confirió Hay (1979): la crítica genética como el estudio de los vestigios que quedaron de la obra ya publicada y que son testigos de cómo llegó un autor a ella. Lo que persigue la crítica genética está relacionado directamente con lo que persigue el estudio de las correcciones en la obra *El libro de versos* de José Asunción Silva; en este trabajo, se pretende dar cuenta de las circunstancias y de las razones que llevaron a que el manuscrito original fuera corregido por una persona diferente al autor.

Ya definidos el objeto de estudio y los objetivos de la genética literaria, pasaremos a hablar sobre su metodología. Su premisa es exponer la génesis de un texto publicado a través del estudio, idealmente cronológico, de los materiales genéticos con que se cuente. En términos generales y a grandes rasgos, la metodología se divide en tres grandes momentos, de acuerdo con Lois (2014):

1. Organización cronológica de los documentos genéticos, es decir, de los manuscritos, borradores o notas.
2. Esquematación de la información relacionada con la génesis del texto, como correcciones, trazados más fuertes, cambios de color, cambios de caligrafía, materiales, entre otros.
3. Estudio e interpretación del corpus genético en términos de sus etapas y considerando no solo los elementos relacionados con la génesis del texto sino los que corresponden a documentos paratextuales (los enunciados en el segundo paso)

De estos pasos haremos algunas apreciaciones. Se relacionan de esta manera: en un primer momento se pretende dar cuenta de la totalidad de los elementos que puedan tener importancia en el momento de la escritura, en el proceso creativo, para luego seguir con un ejercicio hermenéutico que reconstruya, a través de un método deductivo, los pormenores y las características del proceso escritural. En este sentido, Almuth (2007) plantea:

On reconstitue donc d'abord l'enchaînement logique des témoins successifs, en comparant du comparable, et en laissant provisoirement de côté ce qui excède ce système, c'est-à-dire les failles, les chemins de traverse, les trous, les alternatives suspendues, les hapax, les "fausses pistes", les bribes abandonnées. (pg. 36)

Esta metodología se ha seguido tradicionalmente en los diferentes estudios de genética literaria que se han llevado a cabo. Para ilustrar este punto, analizaremos dos investigaciones: la primera relacionada con las correcciones al *Libro de los Gorriones* de Gustavo Adolfo Bécquer hecha por Ceballos Viro (2012); la segunda, con las reescrituras del *Fausto* de Estanislao del Campo hecha por Amado Alonso, cuya reseña nos hace Élidea (1995-1996). En primera instancia, y siendo más marcado en la segunda investigación, se organizan los diferentes folios que incluye el manuscrito en orden cronológico y se computan con notas sueltas y planes de trabajo; como segunda medida, y siendo más evidente en la investigación sobre Bécquer, se clasifican los elementos genéticos (correcciones, tachones y añadiduras, en el caso de Bécquer) (por caligrafía, colores, páginas, extensión, en el caso de Estanislao del Campo); finalmente, se hace una interpretación basada en los elementos que fueron analizados.

Para concluir este apartado del marco teórico sobre la crítica genética, diremos que la dinámica de análisis que propone la crítica genética no se corresponde a lo que fundacionalmente se propuso para la crítica literaria desde la Antigüedad, que fue un enfoque textual. Debido al desarrollo de la lingüística, la genética literaria nació con el objetivo de reconstruir el proceso creativo de una obra ya terminada basándose en los pre-textos, es decir, manuscritos, notas, planes de escritura, entre otros, que precedieron al texto final; de acuerdo con esto, la crítica literaria no se interesa por la recepción del texto ni por la textualidad de la obra. Tiene una metodología de trabajo que se divide en tres momentos: el ordenamiento cronológico de los materiales genéticos, la clasificación e identificación de elementos genéticos (correcciones, tachones, borrones, materiales, caligrafía, trazos, entre otros) en ellos, y la interpretación de lo anterior en aras dar cuenta del proceso de escritura. La crítica

genética, pues, será la teoría con la que se abordarán las correcciones del manuscrito de José Asunción Silva.

2.2 La métrica

La métrica, disciplina que se encarga de estudiar el ritmo y la rima de los versos, será la teoría de la que nos serviremos para juzgar la pertinencia de las correcciones. Diremos, pues, algunas palabras sobre ella y su utilidad en nuestro trabajo: primero, una breve historia de su origen y su evolución; luego, una aclaración de los conceptos métricos y de las figuras sintácticas que se ven en las poesías de Silva y, finalmente, una aproximación entre la teoría y nuestro objeto de estudio.

2.2.1 La métrica griega y latina: los pies métricos y la cantidad como contraste con el acento en la métrica española

La historia de la literatura occidental, de la que la nuestra hace parte, empieza con un par de epopeyas compuestas, al parecer, entre los siglos XII-IX a.C: la *Ilíada* y la *Odisea*. Vaciada en el hexámetro, sometida a la imposición del ritmo, la poesía estuvo en el alborear de la literatura de occidente... La versificación griega tuvo como base rítmica la cantidad: sílabas largas y breves puestas en pies métricos que se nombraban de acuerdo con la posición de aquellas. Trímetro yámbico, tetrametro trocaico, dístico elegíaco, hexámetro dactílico, son nombres de pies métricos griegos. Siguiendo su orden, el primero se usaba en la comedia

tardía; el segundo, también llamado cataléptico, como intruso, se mezclaba con los demás; el último era el preferido para la épica: en él están escritas la *Iliada* y la *Odisea*.

Cruzando por el abismo del tiempo, de un siglo a otro, de una civilización a otra, luego de ver guerras e invasiones, llegamos a la época de oro de la poesía romana: Manilo, Ovidio, Horacio, Virgilio. Muy poco se diferenciaba la métrica griega de la latina, pues también basaba su ritmo en la cantidad. Así en la poesía citada en la *Historiae Augustae* como las últimas palabras de Adriano:

Animula, vagula, blandula,
 Hospes comesque corporis,
 Quae nunc abibis in loca,
 Pallidula, rigida, nudulla,
 Nec, ut soles, dabis iocos.

Sin rima, pero con un ritmo fijo, preciso, concurrente. En el primer verso, los pies están divididos así: “A-ni-**mu** / la,-va-**gu** / la,-blan-**du** / la,”³; pies trisílabos donde la sílaba larga aparece después de dos breves. En el segundo: “**Hos**-pes-co / **mes**-que-cor / **po**-ris,”; trisílabos, como el anterior, pero con la sílaba larga precediendo a las dos breves. El tercero sigue el mismo modelo del primero. El último “**Nec**,-ut / **so**-les, / **da**-bis / **io**-cos”. Aquí los pies son bisílabos con una larga y una breve. Las poesías latinas y griegas podían tener pies hasta de 4 sílabas.

De la *Historiae Augustae*, del siglo V d.C, salvemos un abismo de 600 años y lleguemos a las jarchas (jarchyas), tímidos comienzos de la literatura castellana, que idioma

³ La sílaba larga será señalada con negrilla para mayor intelección del lector.

que había sido el dialecto del latín que se hablaba en Castilla. Eran poemas escritos en mozárabe, y una cosa nos interesa de ellos: la rima, que es la correspondencia parcial o total entre los últimos sonidos de dos o más versos. ¿Cómo, en seis siglos de un ir y venir de una fiesta a otra, de un trovador a otro, la poesía castellana llegó a la rima?

El comienzo de nuestra literatura es el *Poema de Mio Cid*. Apenas leemos saltan a la vista las distancias que la versificación castellana tomó de las clásicas:

1. Mientras que la versificación clásica tenía como base rítmica la cantidad debido a que la duración de sus sílabas tenía la relación 1/2, donde dos breves equivalían a una larg, el castellano basó su ritmo en la acentuación, pues sus sílabas tienen una misma duración.
2. Los pies métricos, ya sin su propiedad cuantitativa, pasaron a llamarse, según terminología de Bello (1882), cláusulas rítmicas.
3. La rima, de la que carecía la versificación clásica, aparece en la castellana.

Balaguer (1974), aparte de estas diferencias, enumera cuatro más, las cuales, para efectos de nuestro trabajo, no son relevantes ni se evidencian en la poesía de Silva.

Recapitulando lo dicho, diremos que somos descendientes de la métrica latina y de la griega. Con el correr de los años tomamos distancia de ellas en tres puntos fundamentales: ritmo basado en el acento y no en la cantidad; cláusula rítmica basada en el acento y no en la cantidad; rima. En estos, nuestra versificación ha sido estática, pues no ha cambiado en esencia. Desde que de Nebrija (1492), el primer preceptista de nuestra lengua, los puso por escrito en su *Gramática* en 1492, solo se han modificado las formas, los metros, los tipos de estrofas, pero las bases han sido las mismas. Bello (1882), cuatro siglos después, en sus

Principios, los enuncia de la misma manera. Sobre esta invariabilidad los poetas han creado metros nuevos, los han combinado, han experimentado en función de colmar de belleza a sus creaciones.

2.2.2 Trazo histórico de los conceptos fundantes de la métrica española

Pasemos ahora a definir otros conceptos que serán nuestra lupa en el análisis de las correcciones a las poesías de José Asunción Silva.

Bello (1882) define al ritmo de dos maneras:

1. “Simetría de tiempos, señalada por accidentes perceptibles al oído” (pg. 93).
2. “División del verso en partecillas de una duración fija, señaladas por algún accidente perceptible al oído” (pg. 93).

Hablaremos de la segunda, por ser la más apropiada para nuestro trabajo. Las “partecillas” de las que habla Bello son, en la métrica clásica, los pies métricos, y, en la castellana, las cláusulas rítmicas, que son unidades rítmicas bisílabas o trisílabas donde concurre, cada cierto tiempo, un acento, es decir, el accidente del que hablaba Bello. Aclaremos con un ejemplo: la conocida fábula de Pombo (s.f) *El renacuajo paseador*.

“El hijo de Rana, Rinrín Renacuajo,

Salió esta mañana muy tieso y muy majo” (pg. 206).

El-**hi**-jo / de-**Ra**-na, / Rin-**rín**-re / na-**cu**a-jo,

Sa-**lió**es-ta / ma-**ña**-na / muy-**tie**-soy / muy-**ma**-jo.⁴

Como podemos colegir de lo anterior, si dividimos estos versos en partes compuestas de tres sílabas (cláusulas rítmicas trisílabas), tendremos que una sílaba acentuada estará en medio de dos inacentuadas: sílabas tónicas y átonas, como muchos preceptistas las han llamado. Las cláusulas pueden recibir distintos nombres; en este caso, se les llama cláusulas rítmicas trisílabas anfíbracas, por tener la segunda sílaba acentuada; o, si se desea la claridad, que tiene ritmo anfíbraco. Los nombres se les asignan de acuerdo con la cantidad de sílabas y con la posición de la sílaba acentuada.

El siguiente verso de Darío (1949), el primero de *Primaveral*, está compuesto en cláusulas rítmicas bisílabas trocaicas: partes de dos sílabas donde la acentuada antecede a la inacentuada:

“Mes de rosas. Van mis rimas” (pg. 135).

Mes-de / **ro**-sas. / **Van**-mis / **ri**-mas.

Ahora bien, veamos qué pasa si una cláusula rítmica bisílaba tiene el acento, ya no en la primera, sino en la segunda sílaba: le llamaremos yámbico. Ilustrémoslo con este verso de Barba Jacob (1985) tomado de *El triunfo de la vida*:

⁴ Resaltamos la sílaba acentuada para mayor intelección.

“He visto un hombre de inseguros trazos” (pg. 103).

He-**vis** / toun-**hom** / bre- **dein** / se-**gu** / ros-**tra** / zos

Pasemos ahora a hablar de las cláusulas rítmicas trisílabas. Si tiene una sílaba acentuada antes de dos inacentuadas, se dirá que tiene ritmo dactílico, es decir, cláusulas rítmicas trisílabas dactílicas. La rima 45 de Bécquer (2012) nos servirá para ejemplificarlas:

“Cuando la muerte vidrië” (pg. 80).

Cuan-do-la / **muer**-te-vi / **dri**-e

Si la cláusula rítmica tiene el patrón de sílaba inacentuada, sílaba acentuada, sílaba inacentuada, se dirá que tiene ritmo anfíbraco, es decir, cláusulas rítmicas trisílabas anfíbricas. Espronceda (1975) nos lo ilustra con un extracto de su poesía *El canto del cruzado*:

“Ya tarde en la noche la luna escondía” (pg. 404).

Ya-**tar**-deen / la-**no**-che / la-**lu**-naes / con-**dí**-a

Finalmente, tenemos las cláusulas rítmicas trisílabas cuya sílaba acentuada es la última, y de ellas se dice que tienen ritmo anapéstico. Usaremos a Mejía (1989) para ejemplificar este tipo de cláusula rítmica:

“Cuando el alba derrama sus perlas

En las hojas de un virgen botón” (pg. 99).

Cuan-doel-**al** / ba-de-**rra** / ma-sus-**per** / las

En-las-**ho** / jas-deun-**vir** / gen-bo-**tón**

Recapitulemos: el ritmo de la poesía castellana, como hemos visto, se basó en el acento. Este concurre cada cierto tiempo y, de acuerdo con el número de sílabas de la cláusula rítmica y con la posición de la sílaba acentuada dentro de ella, se llama de diferente manera. Si es bisílaba y posee el acento en la primera, trocaico; si en la segunda, yámbico. Si es trisílaba y posee el acento en la primera, dactílico; si en la segunda, anfíbraco; si en la tercera, anapéstico. Los preceptistas españoles tomaron estos nombres de la versificación griega.

2.2.3 Procedimientos métricos de la poesía castellana

La poesía castellana tiene muchas figuras sintácticas (licencias poéticas, como muchos las llaman) que modifican el conteo silábico. Solamente analizaremos aquellas que están en la poesía de Silva, a saber: la sinalefa, la diéresis y el hiato. Quedan fuera de nuestro análisis la aféresis, la síncopa, el apócope, la prótesis, la epéntesis y el paragoge, figuras que se quedaron sepultadas en el Siglo de Oro y que no están en la poesía de nuestro poeta.

La sinalefa consiste en la unión de la última sílaba de una palabra con la primera de la siguiente: en lugar de contarse como dos, se cuentan como una (Bello, 1882; Ruano, 1927). Veamos el comienzo de un romance de de Cervantes (2005), *La morada de los celos*, para ilustrar este concepto:

“Yace donde **el**⁵ sol se pone,
 entre dos tajadas peñas,
una entrada de un abismo,
 quiero decir, una cueva
 profunda, lóbrega, **oscura**,
 aquí **mojada**, allí seca,
propio albergue de la noche,
 del horror y las tinieblas” (pg. 1395).

Contemos el cuarto verso, carente de sinalefa: “quie-ro-de-cir,-u-na-cue-va”.
 Tenemos ocho sílabas. Contemos el último verso, también carente de sinalefa: “del-ho-rror-
 y-las-ti-nie-blas”. Ocho sílabas. Entonces todos deben ser octosílabos. El primero, contado
 sin las sinalefas, tiene nueve sílabas: con la sinalefa, 8. El tercero, sin sinalefa, diez sílabas:
 con la sinalefa, 8. Y así los demás.

La diéresis, también conocida como dialefa, consiste en la disolución de un diptongo
 para que, en lugar de una sílaba, se cuenten dos (Bello, 1882; Ruano, 1927). Comúnmente se
 señala con el signo “ ” (diéresis). Aclarémoslo con un ejemplo de Bécquer (2012), la rima 3:

“En la clave del arco **rüin**oso
 cuyas piedras el tiempo enrojeció,

⁵ Consecuentes con nuestra metodología, señalaremos el fenómeno analizado con negrilla.

obra de un cincel rudo, campeaba

el gótico blasón” (pg. 58).

Contemos el segundo verso y el tercero: tienen once sílabas. Ahora contemos el primero, sin licencia alguna: diez sílabas. La palabra “ruinoso”, tiene tres sílabas, “rui-no-so”. Aquí el poeta disolvió el diptongo, y tenemos cuatro, “rü-i-no-so”. Contemos ahora con esta licencia: “En-la-cla-ve-del-arco-rü-i-no-so”. Once sílabas y así los tiempos corresponden.

El hiato consiste en la disolución de una sinalefa (Bello, 1882; Ruano, 1927). Así en el poema de Darío (1949) *Lo fatal*:

“Dichoso el árbol **que es** apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente” (pg. 752).

El primer verso, contado con las sinalefas, tiene trece sílabas; distinto a los demás, que tienen catorce. Entre “que” y “es” hay sinalefa, pero, en función del ritmo, de la paridad silábica, la sinalefa se disuelve y se cuenta como dos sílabas. El hiato puede marcarse con diéresis, si bien no es lo más común.

Aparte de estas licencias, hay otros fenómenos que pueden modificar el conteo silábico de un verso: la oxitonía y la proparoxitonía.

Se dice que un verso es oxítono cuando termina en palabra aguda (Méndez Bejarano, 1907). Si es así, se le suma una sílaba. Ejemplifiquémoslo con la única poesía que se conoce de Cuervo (1954), filólogo de Colombia:

“Anhelando el alma mía
 Un don poderte ofrendar
 Pide voz a poesía;
 Mas siente que desvaría
 Si intenta el himno entonar” (pg. 1711).

Si contamos las sílabas de cada verso tendremos lo siguiente: en el primero, ocho; en el segundo, siete; en el tercero, ocho; en el cuarto, ocho; en el último siete. ¿Y qué tienen en común el segundo verso y el último? Terminan en palabra aguda, “ofrendar” y “entonar”. Esta condición los hace versos oxítonos y, por lo tanto, se les debe sumar una sílaba, como dijimos arriba, para que tengan ocho, como los demás.

La proparoxitonía hace que una sílaba le sea restada al verso: debe terminar en palabra esdrújula o sobreesdrújula (Méndez Bejarano, 1907). A continuación, nos serviremos de Flórez (1945) en la segunda estrofa de *Noche de noviembre*:

“La densa lluvia cae
 con espantoso estrépito;
 sus membranosas alas
 agitan los murciélagos,

y en las inmensas playas
 el mar, undoso y pérfido,
 quebrántase en las rocas
 con ímpetu colérico” (pg. 54).

Terminan en palabra esdrújula los versos segundo, cuarto, sexto, octavo. Contemos sus sílabas: cada uno tiene ocho. Ahora, restémosles una sílaba: siete, y así el silabeo de toda la estrofa se normaliza en versos heptasílabos.

Podemos agrupar los anteriores fenómenos, para recapitular, en dos: los que le suman sílabas al verso y los que le restan. Dentro de los que suman se encuentran el hiato, la diéresis y la oxitonía; en los que restan, la sinalefa y la proparoxitonía.

2.2.4 Caracterización de la poesía modernista encarnada en Silva, renovadora de la tradición

Pasemos ahora a una aproximación entre lo dicho y nuestro objeto de estudio: las poesías de Silva y sus correcciones.

José Asunción Silva, como se estilaba en la Colombia del siglo XIX, la Colombia de los poetas y de los gramáticos, conoció a profundidad todo lo que hemos dicho sobre la versificación. Tanto lo conoció que cambió la cantidad clásica en que se contaban las cláusulas rítmicas, es decir, en grupos de a dos o de a tres sílabas, como se podrá recordar. Esta innovación fue una de las más importantes del Modernismo.

Cuando enferma la niña todavía

Salió cierta mañana

Y recorrió, con inseguro paso

La vecina montaña,

Trajo, entre un ramo de silvestres flores

Oculto una crisálida,

Que en su aposento colocó, muy cerca

De la camita blanca... . (Silva, 1996b, pg. 10)

¿Qué podemos observar aquí, en *Crisálidas*? Proparoxitonía, en el sexto verso; sinalefa, en el primero, quinto, sexto y séptimo. Tenemos heptasílabos y endecasílabos asonantes. El ritmo varía: el primer verso y el cuarto son anapestos; en el segundo, tercero, quinto, sexto, séptimo y octavo son yámbicos.

Y en las rodillas duras y firmes de la Abuela,

Con movimiento rítmico se balancea el niño

Y ambos agitados y trémulos están,

La abuela se sonrío con maternal cariño

Mas cruza por su espíritu como un temor extraño

Por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño

Los días ignorados del nieto guardarán. (Silva, 1996b, pg. 11)

Los maderos de San Juan...aquí podemos observar: oxitonía en los versos tercero y último, puesto que terminan en “están” y “guardarán”. Hiato se evidencia en el segundo verso; si hacemos la sinalefa: “Yam-bos-a-gi-ta-dos-y-tré-mu-los-es-tán,” resultan trece sílabas, distinto a las catorce de los demás versos. Entonces el hiato está entre “Y” y “ambos”. Contemos: “Y-am-bos-a-gi-ta-dos-y-tré-mu-los-es-tán”. Hay sinalefas en casi todos los versos y las obviamos por la cantidad.

José Asunción Silva, en el *Nocturno III*, una de las poesías más emblemáticas y antologadas del castellano, innovó el concepto de cláusulas rítmicas al crear las de cuatro sílabas: tan solo las había de dos o de tres. Su corrector, Baldomero Sanín Cano, debió de conocer todo lo que hemos razonado sobre la métrica y la innovación que introdujo Silva, ya que ninguna de sus correcciones estuvo equivocada. Sanín Cano (1913), en las notas que le escribió a la edición parisina de los versos de Silva, dice al respecto:

Pero en el *Nocturno* hay una feliz tendencia á hacer desaparecer en cada cuatro sílabas el acento de la primera, segunda y cuarta, y á afirmarlo en la tercera, lo que en realidad le da al metro una apariencia de novedad, porque no parece que se tratara de dos troqueos, sino de un verdadero pie griego de cuatro sílabas, cosa que en rigurosa métrica romance ya no existe. (pg. 223)

Con esta apreciación de Sanín Cano tiene sentido nuestro análisis sobre versificación clásica y por qué Silva renovó la poesía castellana: él, en el *Nocturno*, trajo al castellano, por primera vez, un pie griego. Bello (1882) decía enfáticamente que en nuestro idioma solo había cláusulas rítmicas de dos y de tres sílabas ¿Por qué? Bello murió en 1865, quince años antes del florecimiento del Modernismo y este, como se ha dicho, trajo formas nuevas, ritmos

nuevos, metros nuevos. Aunque él no lo captó porque la muerte lo dejó lejos de leer a Silva y a los modernistas, otros gramáticos se enteraron de esto.

Eduardo de la Barra, gramático, preceptista, había escrito varios libros sobre métrica clásica, entre ellos *Estudios sobre la versificación castellana* y *Elementos de métrica castellana*, libros en que exponía, en esencia, la teoría de Bello: los accidentes y las figuras sintácticas que modifican los versos, los tipos de estrofas y de versos clásicos y las cláusulas rítmicas bien sea de dos o de tres sílabas. En 1888 fue el prologuista de *Azul*, el primer libro de poesías de Rubén Darío y el inició oficial del Modernismo en lengua española. Después de esto, al ver las innovaciones que el Modernismo estaba introduciendo en la métrica del español, su teoría se renovó y publicó *Nuevos estudios de versificación castellana y Rítmica moderna de las cláusulas tetra i pentasilábicas*. En ellos, dio cuenta de las nuevas cláusulas rítmicas (como las que introdujo Silva) y otras hasta de cinco sílabas; sin embargo, se sostuvo en lo que había dicho sobre los accidentes del verso.

Ahondemos ahora en el *Nocturno III* de Silva (1996b): está dividido en cláusulas de cuatro sílabas con acento en la tercera.

Una noche

Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de músicas de älas,

Una noche

En que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas

(pg. 32)

U-na-no-che /

U-na-**no**-che / to-da-**lle**-na / de-per-**fu**-mes, / de-mur-**mu**-llos / y-de-**mú**-si /

[cas-de-**ä**-las,

U-na-**no**-che

En-quear-**dí**-an / en-la-**som**-bra / nup-cial-**yhú**-me-da / las-lu-**ciér**-na / gas-

[fan-**tás**-ti-cas

En la tercera cláusula y en la última, que aparecen como de cinco sílabas, en realidad son de cuatro: recuerde el lector que a una cesura interna o final, si termina en esdrújula, se le resta una sílaba (proparoxitonía). A este metro lo han solido llamar tetrametro trocaico, y con toda propiedad, pues es un pie griego en todo su esplendor, como lo sostuvo Sanín Cano (1913).

CAPÍTULO 3

DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Tipo de estudio

Esta sección detallará el instrumento metodológico del que nos serviremos para dar cuenta de nuestro objetivo, que es describir el proceso creativo que precedió a *El libro de Versos* de José Asunción Silva usando la crítica genética, con base en la relación del poeta con su corrector. De lo anterior, se desglosan tres objetivos específicos, que son: establecer los pormenores históricos de las correcciones, como su autor y su fecha; analizar la pertinencia estilística y métrica de las correcciones; determinar la relación personal y/o profesional de José Asunción Silva con su corrector. La construcción de este instrumento se basa en la crítica genética y en la métrica, que son las disciplinas que nos servirán para alcanzar lo propuesto.

3.2 Instrumentos de recolección de información

La naturaleza de este proyecto nos hizo abordarlo usando dos métodos de clasificación y análisis de información: una matriz de análisis de la fuente primaria, es decir, del manuscrito facsímil, y una matriz documental de la bibliografía de la que nos servimos. Ellas fueron pensadas de modo que fueran un “*compressed assembly of information that allows conclusion drawing and action*” (Miles, Huberman, & Saldaña, 2014, pg. 31). A

continuación, hablaremos de cada una con el fin de darle luces al lector en este aspecto del diseño metodológico.

La matriz de análisis de la fuente primaria se diseñó de modo que facilitara la clasificación y el ordenamiento de los hallazgos que se hicieron en el manuscrito facsímil de José Asunción Silva en cuanto a correcciones; da cuenta tanto de las que hizo Baldomero Sanín Cano como de las que hizo José Asunción Silva, y con esto dimensionar el grado de intervención que tuvo Sanín Cano sobre el manuscrito. Las correcciones, en este diseño metodológico, son los casos (Miles, Huberman, & Saldaña, 2014, pg. 192), y por esto la matriz se diseñó como una matriz descriptiva de caso. Este tipo de matriz se ordena *“according to some variable of interest, so that you can easily see the differences among high, medium, and low cases”* (Miles, Huberman, & Saldaña, 2014, pg. 193). A partir de ella, se hicieron análisis estadísticos y fichas de análisis. Se dividió en estos campos: el poema donde está la corrección, la corrección, la palabra o la frase original, el tipo de la corrección, la pertinencia, la ubicación en el poema y el autor de la corrección.

Basados en ella, como se mencionó anteriormente, se hicieron análisis estadísticos (que están en el anexo) cumpliendo la premisa enunciada por Miles, Huberman, & Saldaña (2014), de que ellos se pueden hacer sobre una matriz que esté estandarizada. Estos análisis fueron la cantidad de correcciones por poema, la cantidad de correcciones por autor, los tipos de correcciones en el manuscrito, los tipos de correcciones por autor y las correcciones por poema y por autor. Estas estadísticas enriquecieron el análisis de los resultados ya que nos permitieron establecer con exactitud qué tanto tuvo que ver Sanín Cano en la corrección del manuscrito de *El libro de versos*. Además de estos análisis, se hicieron unas fichas resumen

por poema que resumen las correcciones, un análisis estadístico de ellas por autor, una conclusión a partir de este análisis; que hablan de la pertinencia de las correcciones.

La matriz documental, por otra parte, se diseñó de tal modo que se tuviera una base de datos precisa de toda la bibliografía usada para este proyecto. Ella siguió los tres aspectos más importantes a tener en cuenta al momento de manejar los datos de un proyecto, enunciados por Miles, Huberman, & Saldaña (2014): “*ensuring (a) high-quality, accessible data; (b) documentation of just what analyses have been carried out; and (c) retention of data and associated analyses after the study is complete*” (pg. 62). Debido al alto número de publicaciones periódicas que se consultaron y a que ellas tienen una citación diferente a libros, se hicieron tres matrices documentales: una para publicaciones periódicas (periódicos, revistas, semanarios), una para libros y otra para secciones de libros. Al final de cada citación se encuentra un comentario que la relaciona con el engranaje completo del proyecto, dice para qué sirve, qué impacto tiene en la investigación y hace una semblanza biográfica de su autor. A continuación, se verá un ejemplo de ella de la sección de publicaciones periódicas:

Tabla 1. Ejemplo de la matriz documental en un artículo de periódico

Título	Autor	Periódico - semanario - revista	Tipo de texto	Año (Revista)	Volumen	Número	Páginas	Fecha	Lugar	Impacto en la investigación	Biografía del autor
Segundo palique sobre Silva	Ismael Enrique Arciniegas	El Tiempo	Artículo		-	-	7-13	3 de enero de 1938	Bogotá	Mezclados entre apreciaciones personales y ejercicios de crítica literaria sobre la obra de Silva, Arciniegas revela algunos datos de suma importancia sobre su relación con Silva y sobre la vida y la obra del poeta. Sobre su relación con él, nos dice que fue "superficial" y puede entreverse, en el pródigo contar de anécdotas vividas con Silva, que tenía sentimientos envidiosos y de aversión por él. Esto es prueba contextual de que no pudo ser el corrector de Silva, si bien sabe cosas de su obra que, hasta ese momento (1938), no podría saber mucha gente. Pudo saberlo, bien porque lo supo directamente de Silva, bien porque se lo pudo haber contado Baldomero Sanín Cano o Daniel Arias Argáez. Estos datos, los cuales se utilizarán para fechar las correcciones, son: <i>Serenata</i> , una poesía del manuscrito, ya estaba compuesta para 1892; Silva solo rehizo su obra en prosa luego del naufragio, por lo que se comprueba que <i>El Libro de Versos</i> no se le perdió; <i>Un poema</i> , otra poesía del manuscrito, ya estaba compuesta para 1887	Ismael Enrique Arciniegas: Curití, Santander-1865; Bogotá, Cundinamarca-1938. Militar, periodista, parlamentario, diplomático, traductor, poeta e historiador. Estudió en la Universidad Católica. Viajó a Bucaramanga a fundar <i>El Impulso</i> poco después de la publicación de <i>La Lira Nueva</i> . Dirigió los periódicos <i>El Nuevo Tiempo</i> , <i>La República</i> , <i>El Eco de Santander</i> y <i>El Nuevo Tiempo Literario</i> .

Elaboración propia. Esta tabla muestra, con la referenciación de un artículo de un periódico, el engranaje bibliográfico que movió este proyecto.

3.3 Momentos del análisis

3.3.1 Primer paso: sistematización del manuscrito y sus correcciones.

De acuerdo con Gresillon (2007) y a Lois (2014), la crítica genética persigue tres fines: el rehacer del momento escritural a través del estudio de los pre-textos, el dar cuenta de la gestación de una empresa creativa y el analizar, el interpretar y el descifrar “la prehistoria de los textos”. Estos presupuestos de la genética literaria serán aplicados a este proyecto bajo las condiciones que se describirán a continuación.

Los pre-textos mencionados anteriormente corresponden a borradores, notas, manuscritos, mecanuscritos, correcciones, todo lo que se relacione a lo que precedió el trabajo publicado (Schizzano Mandel, 1985; David, 2002; Gresillon, 2007). En este caso, el objeto de este estudio, es decir nuestro pre-texto, será el manuscrito de *El libro de versos*,

compuesto por 90 folios, en el cual se utilizaron tres tipos de tinta: tanto la del autor como la de su corrector fueron tintas de óxido ferroso, y la de un tercero (un editor, probablemente) fue de tiza. Debido a la inaccesibilidad al manuscrito original, que es propiedad de la familia, se utilizará la edición facsimilar hecha en 1946 bajo el cuidado de Camilo de Brigard y Silva, Santiago Martínez Delgado y Carlos Arturo Caparrosa. La crítica genética les da el valor de manuscrito a las ediciones facsimilares debido a la fidelidad con que son reproducidas; en el caso de esta edición, se usó una cámara Canon de alta resolución cuyas fotografías fueron luego impresas en un papel que reprodujo el manuscrito con toda fidelidad.

Habiendo definido las características del pre-texto al que nos enfrentaremos, pasemos ahora a hablar sobre la manera en que se clasificarán las correcciones, se sistematizarán, se ordenarán; para esto, nos valemos de la metodología propuesta por Lois (2014):

Tabla 2. Comparación entre la metodología que propone la crítica genética y cómo este proyecto se apropiará de ella

Propuesta de Lois (2014)	Proyecto
1. Organización cronológica de los documentos genéticos, es decir, de los manuscritos, borradores o notas.	La organización del manuscrito se hará de acuerdo con el índice que el poeta escribió, que está al comienzo y que no es necesariamente cronológico. Este ordenamiento se hace debido a que no escribió ninguna fecha ni numeración diferente que permitiese deducir el orden real en que los poemas fueron escritos.

<p>2. Enunciación de información relacionada con la génesis del texto, como correcciones, trazados más fuertes, cambios de color, cambios de caligrafía, materiales, entre otros.</p>	<p>En nuestro proyecto, el objetivo de este paso será la sistematización de las correcciones. Se obviarán aquellos trazos hechos por los editores ya que en nada modificaron los versos del poeta y las correcciones hechas por el mismo José Asunción Silva. Solo se sistematizarán las correcciones hechas en una caligrafía distinta a la del autor y que modifican una palabra, un verso, una estrofa entera. Al enunciar cada corrección, se aclarará qué fue lo corregido (en caso de que sea observable) y sus características materiales (caligrafía, tinta, color, entre otras)</p>
---	--

Elaboración propia. De acuerdo con esta tabla, se puede ver cómo este proyecto interpretó, según sus necesidades, la metodología de la crítica genética.

3.3.2 Segundo paso: análisis de las correcciones

Al terminar el ordenamiento cronológico y la sistematización de las correcciones, se procederá con su análisis. De acuerdo con Lois (2014), este paso corresponde al estudio y a la interpretación del *corpus* genético en términos de sus etapas. En este punto, cada estudio genético determina la manera de proceder en la interpretación de lo clasificado en pasos

anteriores, ya que cada manuscrito, mecanuscrito, borrador, nota suelta, etc, presenta tanto condiciones como retos diferentes. No puede tenerse, por tanto, una manera de proceder de un mismo modo para todo estudio genético (Falconer, 1993; Gresillon, 2007). Este proyecto, debido a sus particularidades, exige para este paso un estudio basado en la métrica que dé cuenta de la pertinencia de las correcciones y que determine su naturaleza; además, nos remite a un eje histórico que descorra el velo del corrector y feche las correcciones basado en las biografías del autor, de sus amigos, en las publicaciones de sus poesías, en declaraciones, en entrevistas, entre otros.

Pasemos ahora a detallar el desarrollo de cada uno de los aspectos mencionados.

Para el análisis métrico, seguiremos estos pasos:

1. Cada corrección será clasificada como estilística o métrica. Estilística si el ritmo de la corrección corresponde al ritmo del verso original; métrica si es modificado. Se enumerarán, además, las correcciones que el mismo José Asunción hizo, pero no se analizarán métricamente por no ser uno de los objetivos de este proyecto.
2. En caso de que la corrección sea métrica, se hará un análisis a profundidad tanto de la corrección como del verso original con el objetivo de determinar si la corrección fue pertinente, qué tenía erróneo el verso original; ahora bien, si la corrección es estilística, se juzgará si fue métricamente pertinente, pero no se juzgará su valor estético, pues no es del caso en este proyecto.
3. El análisis métrico será acompañado un ejercicio comparatista con versos de otros poetas y con tratados métricos con el fin ya de comprobar su validez o demostrar alguna deficiencia.

3.3.3 Tercer paso: interpretación histórica de las correcciones a la luz de la vida de Silva y de Baldomero Sanín Cano

El cotejo histórico que permitirá fechar las correcciones y desvelar a su autor, se llevará a cabo a través de la compulsión de publicaciones de la época, entrevistas, declaraciones, biografía, artículos, notas de opinión, entre otros. Se seguirán estas etapas. Primero, se dará cuenta de la relación de Silva con sus amigos poetas, con sus editores y con sus amigos no poetas con el fin de determinar si, a través de pruebas contextuales, podría decirse que alguno fuera su corrector; este cotejo se acompañará de declaraciones que el investigado haya hecho sobre Silva, datos biográficos sobre él y publicaciones que den cuenta de su relación. Se ahondará en el estilo de cada uno y se juzgará ya semejante, ya disímil, con el estilo de las correcciones. Se irán descartando nombres y nombres hasta llegar a las pruebas contextuales que revelen al verdadero corrector, Baldomero Sanín Cano.

Apenas descubierto el corrector contextualmente, se hará un cotejo de las caligrafías; en caso de coincidir, se tornará el análisis ahora a una profundización en su relación y en la historia que los antecedió y que, al final, los llevó ser el poeta corregido y el ensayista corrector. Este análisis se hará de una manera lineal: un estudio biográfico de ambos, cuyo inicio será su nacimiento, dará cuenta de sus personalidades, de su formación, de sus ambiciones, todo lo cual terminó a que en un punto de la historia se unieran irremediabilmente; luego de establecer el momento en que se conocieron, se hará un estudio de la progresión de su relación con el fin de establecer la cronología, la fecha, de las correcciones, y qué llevó a que Silva le confiriera la tarea de corregir sus poesías. Este análisis

será alumbrado con publicaciones, declaraciones, notas biográficas, entre otros documentos históricos.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS Y RESULTADOS

4.1 Análisis estadístico de las correcciones

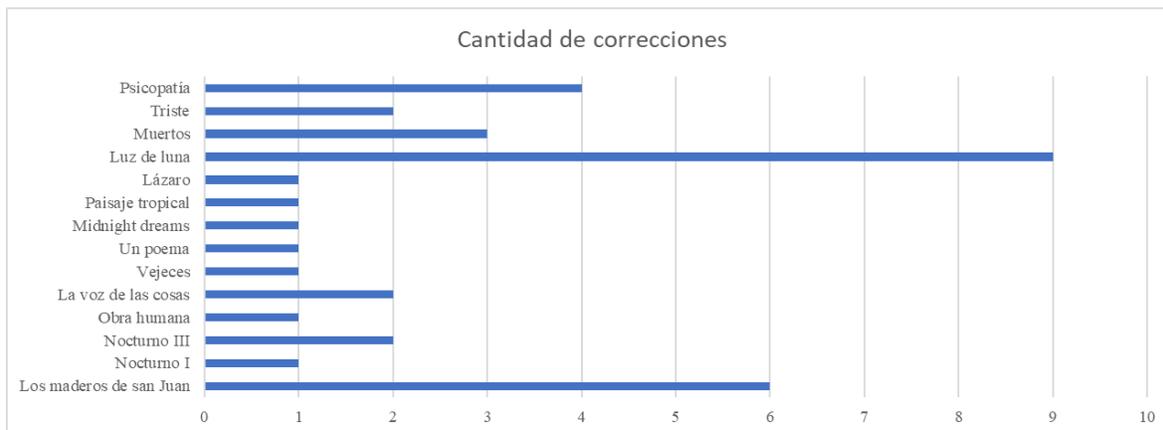
4.1.1 Correcciones por poema

Tabla 3. Cantidad de correcciones por poema

Poema	Cantidad de correcciones
Los maderos de san Juan	6
Nocturno I	1
Nocturno III	2
Obra humana	1
La voz de las cosas	2
Vejece	1
Un poema	1
Midnight dreams	1
Paisaje tropical	1
Lázaro	1
Luz de luna	9
Muertos	3
Triste	2
Psicopatía	4
Total de correcciones	35

Elaboración propia. En esta tabla, se contabilizan las correcciones que hay en el poema, tanto de Baldomero Sanín Cano como de José Asunción Silva.

Gráfico 2. Visualización gráfica de las correcciones por poema.



Elaboración propia. Organizado por barras horizontales, el gráfico facilita la comprensión del número de las correcciones por poema.

Tabla 4. Resultados del análisis estadístico de las correcciones por poema

Análisis	
Promedio de correcciones	2,5 correcciones por poema
Poema con mayor número de correcciones	Luz de luna
Conclusiones	
La mayoría de los poemas tienen solamente una corrección	

Elaboración propia. De acuerdo con esto, se sabe que el poema con mayor número de correcciones, el promedio de las correcciones por poema y una conclusión sobre estos datos estadísticos.

4.1.2 Correcciones por autor

Tabla 5. Cantidad de correcciones por autor en todo el manuscrito.

Autor	Cantidad de correcciones
José Asunción Silva	18
Baldomero Sanín Cano	17
Total	35

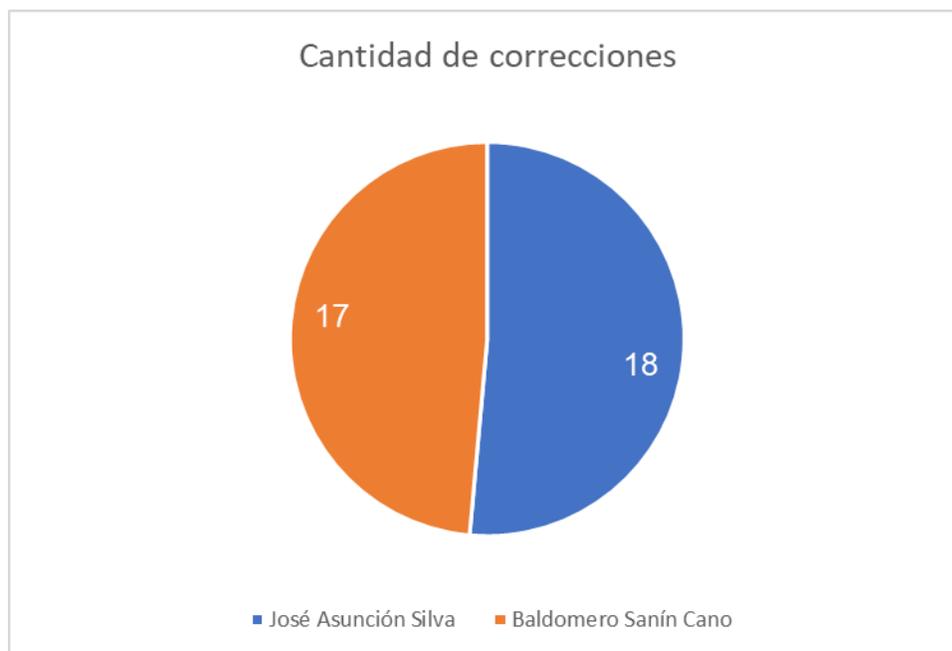
Elaboración propia. Según este recuento, el manuscrito está corregido, en una leve mayoría, por José Asunción Silva.

Tabla 6. Porcentaje de las correcciones por autor en el manuscrito.

Análisis	
José Asunción Silva	51.42%
Baldomero Sanín Cano	48.57%
Conclusión: La mayoría de las correcciones fueron hechas por José Asunción Silva	

Elaboración propia. José Asunción Silva supera a Baldomero Sanín Cano en la cantidad de correcciones en el manuscrito por 2.8%.

Gráfico 3. Visualización gráfica de la cantidad de correcciones por autor en el manuscrito.



Elaboración propia. Este gráfico facilita el entendimiento de los datos estadísticos presentados anteriormente.

4.1.3 Tipos de correcciones en el manuscrito

Tabla 7. Cantidad de correcciones discriminadas por tipo.

Tipos de correcciones en el manuscrito	Cantidad
Estilística	21
Métrica	3
Ortográfica	1
Añadidura	1
No aplica por ininteligibilidad	9
Total correcciones	35

Elaboración propia. Esta tabla muestra el número de correcciones por tipo que hay en el manuscrito.

Tabla 8. Cantidad de correcciones por tipo y por poema.

Resumen de tipos de correcciones por poema						
	Poema	Estilística	Métrica	Ortográfica	Añadido	No aplica
1	Los maderos de san Juan	6	0	0	0	0
2	Nocturno I	0	1	0	0	0
3	Nocturno III	0	2	0	0	0
4	Obra humana	1	0	0	0	0
5	La voz de las cosas	0	0	0	0	2
6	Vejece	0	0	1	0	0
7	Un poema	1	0	0	0	0
8	Midnight dreams	1	0	0	0	0
9	Paisaje tropical	1	0	0	0	0
10	Lázaro	1	0	0	0	0
11	Luz de luna	6	0	0	0	3
12	Muertos	0	0	0	0	3
13	Triste	1	0	0	1	0
14	Psicopatía	3	0	0	0	1
	Total	21	3	1	1	9

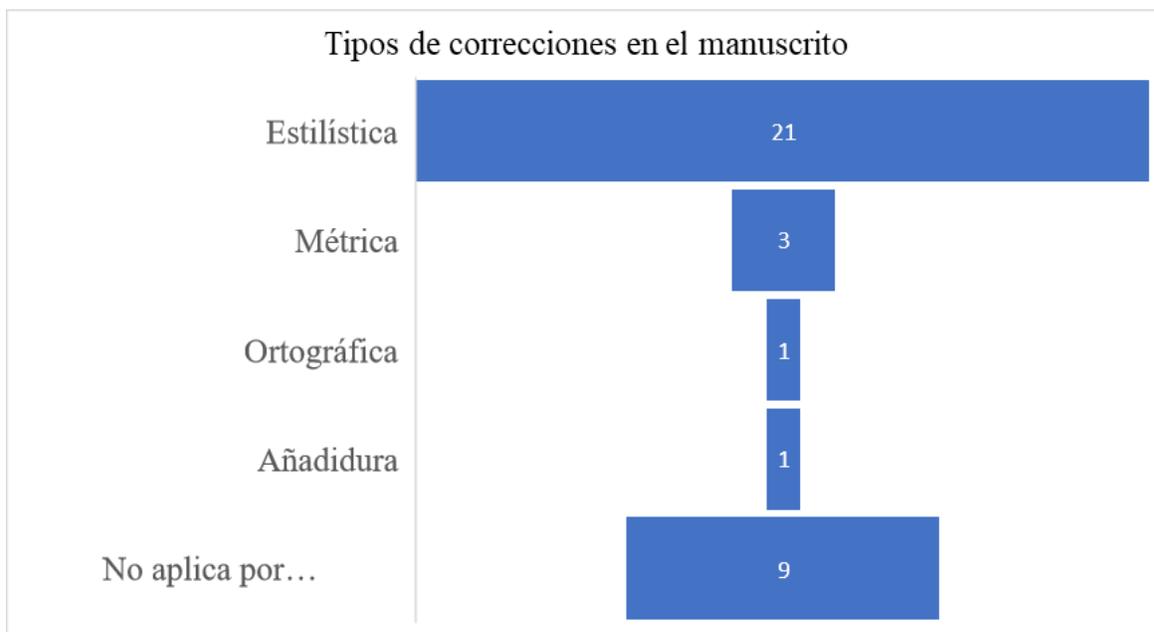
Elaboración propia. Esta tabla permite establecer qué tipos de correcciones hay en cada poema, qué cantidad y de qué tipo son. De acuerdo con esto, las correcciones estilísticas son las más comunes en el manuscrito y, además, hay una buena cantidad de correcciones de las que no se puede saber porque la frase o palabra original no es legible.

Tabla 9. Porcentaje de cada tipo de corrección respecto al número total de correcciones.

Porcentaje de las correcciones respecto del total	
Estilística	59.99%
Métrica	8.57%
Ortográfica	2.85%
Verso, estrofa o palabra añadida	2.85%
No aplica por ininteligibilidad	25.71%
Total	100%

Elaboración propia. Esta tabla muestra que, por una gran mayoría, las correcciones son estilísticas y que, además, muchas de ellas no son caracterizables por la ininteligibilidad.

Gráfico 4. Visualización gráfica de la cantidad de correcciones en el manuscrito por tipo.



Elaboración propia. Este gráfico facilita la comprensión de la cantidad de correcciones por tipo en el manuscrito.

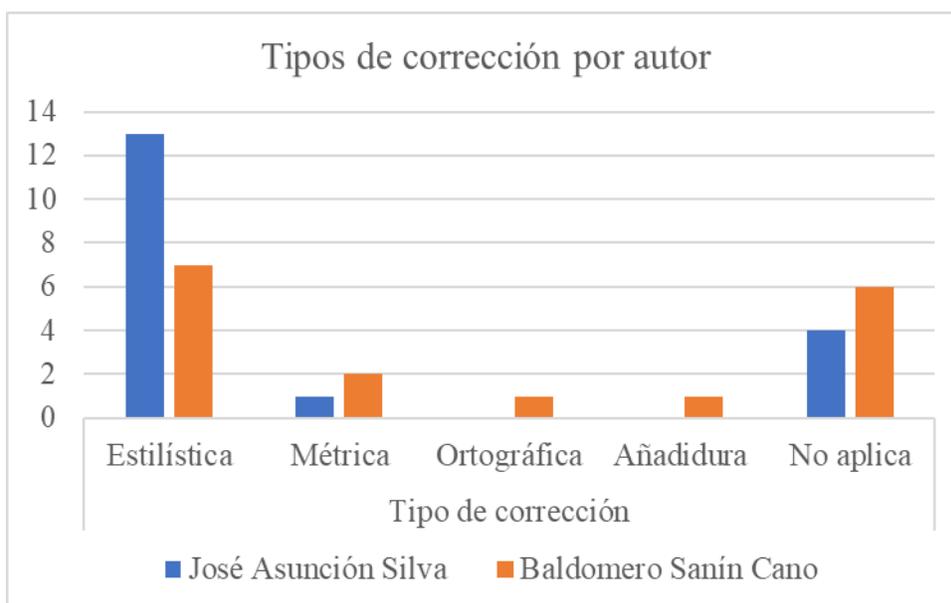
4.1.4 Tipos de correcciones por autor

Tabla 10. Cantidad de correcciones en el manuscrito por tipo y por autor

Autor de la corrección	Tipo de corrección					Total
	Estilística	Métrica	Ortográfica	Añadidura	No aplica	
José Asunción Silva	13	1	0	0	4	18
Baldomero Sanín Cano	7	2	1	1	6	17
					Total	35

Elaboración propia. Esta tabla discrimina la cantidad de correcciones por tipo que hicieron tanto José Asunción Silva como Baldomero Sanín Cano. De ella deducimos, pues, que la mayoría de correcciones que están en el manuscrito son del poeta Silva y que Sanín Cano tuvo mayoritariamente correcciones estilísticas.

Gráfico 5. Visualización gráfica comparativa de la cantidad de correcciones por tipo y por autor.



Elaboración propia. Esta tabla da cuenta, a través de la comparación, la cantidad de correcciones por tipo que hizo tanto José Asunción Silva como Baldomero Sanín Cano.

Tabla 11. Conclusiones resultantes de las estadísticas de las correcciones por tipo y por autor.

Análisis
La mayoría de correcciones estilísticas fueron hechas por José Asunción Silva
Baldomero Sanín Cano hizo más correcciones métricas que José Asunción Silva
José Asunción Silva no hizo correcciones ortográficas
La única corrección ortográfica que hay en el poema es de Baldomero Sanín Cano

Elaboración propia. De acuerdo con el análisis de los datos recolectados, se pudieron sacar las anteriores conclusiones.

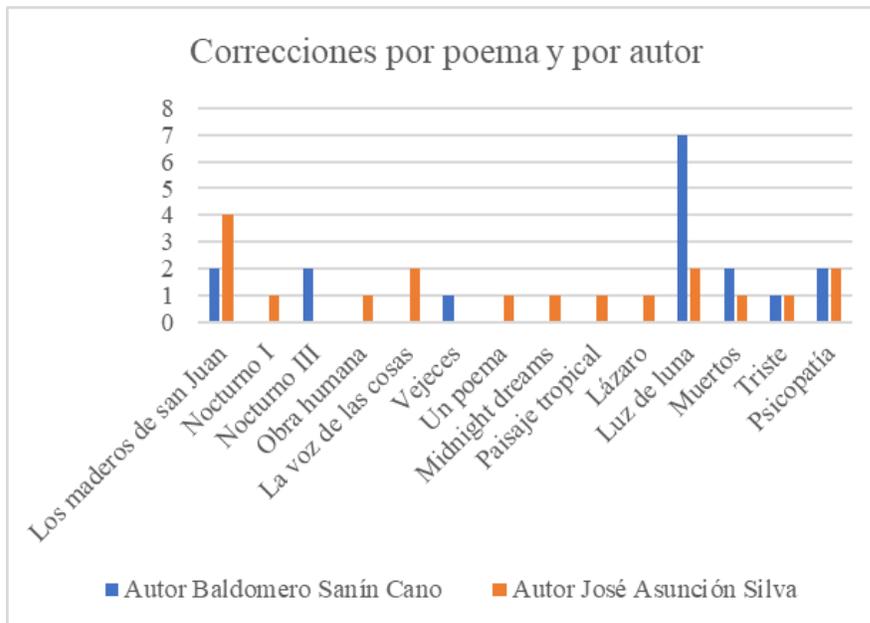
4.1.5 Correcciones por poema y autor

Tabla 12. Cantidad de correcciones por poema y por autor.

Poema	Autor		Cantidad total de correcciones
	Baldomero Sanín Cano	José Asunción Silva	
Los maderos de san Juan	2	4	6
Nocturno I	0	1	1
Nocturno III	2	0	2
Obra humana	0	1	1
La voz de las cosas	0	2	2
Vejece	1	0	1
Un poema	0	1	1
Midnight dreams	0	1	1
Paisaje tropical	0	1	1
Lázaro	0	1	1
Luz de luna	7	2	9
Muertos	2	1	3
Triste	1	1	2
Psicopatía	2	2	4
Total			35

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza el número de correcciones que hay por autor en cada poema.

Gráfico 6. Visualización gráfica del número de correcciones por poema y por autor.



Elaboración propia. Este gráfico comparativo facilita el entendimiento de la cantidad de correcciones por poema y por autor.

4.2 Sistematización de las correcciones por poema y análisis de su pertinencia métrica

4.2.1 *Los maderos de San Juan*

Tabla 13. Sistematización de las correcciones en el poema *Los maderos de san Juan*.

Los maderos de san Juan				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
Conmovidos	agitados	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Esos Cabellos blancos	Esas arrugas hondas	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
voz	són	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
Pasando	Cruzando	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
agitados	conmovidos	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
Los de	Triqui	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
Total de correcciones:			6	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad		Porcentaje	
Baldomero Sanín Cano	2		33.33%	
José Asunción Silva	4		66.66%	
Conclusión: este poema está corregido, en su mayoría, por José Asunción Silva				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	6	-	-	6 (100%)
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	0	-	-	-
Conclusión: por ser estilístico el 100% de las correcciones, no aplica hablar de la pertinencia				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

En este poema se encuentran las primeras correcciones. En el tercer verso de la primera estrofa, donde Silva puso “Y ambos **conmovidos** y trémulos están”, Sanín Cano corrigió “Y ambos **agitados** y trémulos están”. Ambas palabras son tetrasílabas y tienen acento grave, lo cual nos dice que es una corrección de estilo que no afecta a la métrica del poema y que es, por tanto, pertinente. En el primer verso de la segunda estrofa, donde Silva puso “**Esos Cabellos blancos**”, Sanín Cano corrigió “**Esas arrugas hondas**”. Ambas frases son heptasílabas y tienen acentos idénticos: en la primera, en la cuarta y en la sexta sílaba. Es, pues, otra corrección de estilo que no afecta la métrica y que es también pertinente.

Respecto a su historicidad, podemos anotar que ambas correcciones se encuentran tanto en la primera publicación de la poesía (Silva, 1892) como en la edición príncipe de sus poesías (Silva, 1908). Orjuela (1996b) no habla de estas correcciones en las notas de su edición crítica. De lo anterior deducimos, pues, que las correcciones no pudieron haber sido

hechas ya muerto Silva y que, además, fueron antes de 1892, que es la publicación príncipe del poema.

4.2.2 Nocturno III

Tabla 14. Sistematización de las correcciones en el poema Nocturno III

Nocturno III				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
Y por ese espacio negro	Por el infinito	Métrica	Pertinente	Baldomero Sanín Cano
hacia frío	Sentí frío	Métrica	Pertinente	Baldomero Sanín Cano
Total de correcciones:			2	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad		Porcentaje	
Baldomero Sanín Cano	2		100%	
José Asunción Silva	0		0%	
Conclusión: este poema está corregido totalmente por Baldomero Sanín Cano				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	0	-	-	-
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	2	2 (100%)	0 (0%)	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	0	-	-	-
Conclusión: el 100% de las correcciones métricas de este poema es pertinente				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este es el segundo poema corregido por Sanín Cano. En el verso 28, Silva puso “**Y por ese espacio negro**”, y Sanín Cano corrigió “**Por el infinito negro**”.

La frase de Silva “Y por ese espacio negro” se dividiría así: “Y-por-e-se (es) / pa-cio-ne-gro /”. Tetrasílabos con acento en la tercera, como todo el poema. Y la de Sanín Cano: “Por-el-in-fi / ni-to-ne-gro”. La primera cláusula no tiene acento y, por lo tanto, no cumple con la métrica del poeta. Fue una corrección de estilo, y su corrección tuvo una mala métrica. Pudo haber usado alguna figura sintáctica poética para indicarle un acento a la sílaba “in” de “Por-el-in-fi”, pero no lo hizo y, por tanto, no podemos suponerla.

La segunda corrección se encuentra en el verso 36: Silva puso “**Hacia** (sic) frío” y Sanín Cano corrigió “**Sentí** frío”. La cláusula de Silva se podría dividir así, agregándole el acento faltante al verbo impersonal copretérito “hacer”, es decir, “hacía”, y quedaría así: “Ha-cí-a-**frí**-o”. Pentasilábica con acento en la cuarta, lo que resulta en una cláusula rítmica distinta a la que impera en el poema. Silva lo escribió haciendo una sinéresis, cambiándole el acento de la penúltima sílaba (“ha-**cí**-a”) a la antepenúltima sílaba (“ha-cia-**frí**-o); esta última frase tiene la métrica correcta. La corrección de Sanín consistió en cambiar el verbo impersonal, copretérito imperfecto “Hacía”, por el verbo perceptivo, primera persona del singular, pretérito “Sentí”. Veamos la métrica: “Sen-tí-**frí**-o”. Tetrasilábica con acento en la tercera, como todo el poema. Fue, pues, una corrección métrica y estilística pertinente.

La corrección se encuentra tanto en la primera publicación (Silva, 1894a) como en la edición príncipe de sus poesías (Silva, 1908). En la edición crítica, Orjuela (1996b) no dice nada acerca de esta corrección. Por lo demás, Silva les confesó a Daniel Arias Argáez y a Sanín Cano la estructura métrica del *Nocturno*. El primero lo reveló en sus notas a los poemas de Silva (Sanín Cano, 1913, pg. 221-222) y el segundo en la entrevista con Castillo (1927): era la fábula de Iriarte llamada *La urraca y la mona*. Camurati (1974) analiza este poema desde nuestra misma perspectiva y llega a las siguientes conclusiones: 1. El *Nocturno* es un tetrasílabo trocaico. 2. Los versos de 24 sílabas obligan a considerarse como compuestos de una serie de períodos que se repiten. 3. Silva pudo innovar porque conoció los tratados de métrica que tocaron el tema de las cláusulas rítmicas.

En cuanto a la fecha de las correcciones, podemos deducir, de acuerdo con la evidencia presentada, que se dieron antes de la publicación príncipe de 1894 y que no se hicieron después de muerto Silva.

4.2.3 Vejece

Tabla 15. Sistematización de las correcciones en el poema *Vejece*.

Vejece				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
Incomprensible	Incomprensible	Ortográfica	Pertinente	Baldomero Sanín Cano
Total de correcciones:			1	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad	Porcentaje		
Baldomero Sanín Cano	1	100%		
José Asunción Silva	0	0%		
Conclusión: este poema está corregido totalmente por Baldomero Sanín Cano				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	0	-	-	-
Ortográfica	1	1 (100%)	0 (0%)	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	0	-	-	-
Conclusión: el 100% de las correcciones ortográficas de este poema es pertinente				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este es el tercer poema corregido por Sanín Cano. Solamente tiene una corrección: donde Silva puso “**Incomprensible** en las antiguas rejas” Sanín Cano corrigió “**Incomprensible** en las antiguas rejas”. A primera vista parece una corrección ortográfica, nada más. No es así: de ser escrito así, valdría de una epéntesis, fenómeno que consiste en agregar una sílaba en medio de una palabra, para agregarle una sílaba al verso. Si contamos “In-com-pre-hen-si-ble (en)-las-an-ti-guas-re-jas”, tenemos doce sílabas, distinto a los demás versos del poema, que tienen once. Sanín Cano suprimió la epéntesis innecesaria: “In-com-pren-si-ble (en)-las-an-ti-guas-re-jas”. Así tenemos once y una métrica correcta, con los acentos distribuidos de manera acorde.

Orjuela (1996b) tampoco menciona esto en su edición crítica; dice, eso sí, que era la poesía favorita de Silva. Hay una anécdota sobre él. Girón (1889) se dio a reunir en un

manuscrito las poesías de varios poetas de la capital, entre ellos Candelario Obeso, José Rivas Groot, Federico Rivas Frade y José Asunción Silva. En él, nuestro poeta participó con *Vejece*. Este valioso libro se rifó en el almacén de R. Silva & Hijo, y el feliz ganador fue Arturo Malo O'leary. Actualmente se encuentra en la Casa de Poesía Silva, y no nos ha sido posible acceder a él para cotejarlo con el manuscrito.

De esta poesía, debido a la falta de evidencia, no podemos decir si fue corregida antes o después de la muerte de Silva; presumiblemente, y como las demás, pudo haber sido corregida antes de su muerte por la década de 1890, pero para comprobar esto necesitaríamos acceso al libro del que hablamos anteriormente, lo cual no ha sido posible por distintas razones.

4.2.4 *Luz de luna*

Tabla 16. Sistematización de las correcciones en el poema Luz de luna.

Luz de luna				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
Siguiendo	Perdido en	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
"Ininteligible"	animaba	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
"Ininteligible"	rubio	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Candencias	Cadencias	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
cual nunca de linda	mas linda que nunca	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Memorias	Tristezas	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
"Ininteligible"	Memorias	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Cual	Como	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
sus ojos	su pecho	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Total de correcciones:			9	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad	Porcentaje		
Baldomero Sanín Cano	7	77.77%		
José Asunción Silva	2	22.22%		
Conclusión: este poema está corregido, en su mayoría, por Baldomero Sanín Cano				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	6	-	-	6 (100%)
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	3	-	-	3 (100%)
Conclusión: por ser estilístico el 66.66% de las correcciones, no aplica hablar de la pertinencia; tampoco se puede hablar de pertinencia en este poema porque no es posible saber el tipo de corrección en el 33.33% de las correcciones porque la frase, verso o palabra original es ininteligible				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este es el cuarto poema corregido, y tiene varias correcciones de Sanín Cano. La primera de ellas se encuentra en el verso 30. Silva escribió “Con su grato bullicio (**inteligible**)” y Sanín Cano corrigió “Con su grato bullicio **animaba**”. Al parecer, la palabra original era “**anibrada**” y, de ser así, sería evidente que es una corrección de tipo ortográfica, ya que esa palabra tetrasílaba que escribió Silva no existe; la palabra tetrasílaba con que corrigió Sanín Cano sí existe: es el pretérito imperfecto de tercera persona del verbo “animar”.

La segunda corrección está en el verso 32. Silva escribió “¡Oh burbujas del (**ininteligible**) champaña!” y Sanín Cano corrigió “¡Oh burbujas del **rubio** champaña!”. Al parecer, dice “rubes”. Como la anterior, esta sería de tipo ortográfico, pues, para efectos métricos, es lo mismo decir “rubio” que “rubes” en esta frase.

La tercera corrección se encuentra en el verso 35. Silva puso “¡Oh! **Candencias** del valse que mueve” y Sanín Cano corrigió “¡Oh! **Cadencias** del valse que muere”. Esta es otra corrección ortográfica que no tiene repercusiones en la métrica del poema y que es, por tanto, pertinente, ya que la palabra es “cadencias” y no “candencias”.

La cuarta corrección está en el verso 37. Silva escribió “Allí estuvo, **cual nunca de linda**” y Sanín Cano corrigió “Allí estuvo, **más linda que nunca**”. La frase de Silva tiene diez sílabas, al igual que la de Sanín Cano, y ambas tienen los acentos en las mismas sílabas: segunda, tercera, sexta y novena. Es, por lo tanto, una corrección de estilo pertinente.

La quinta corrección se encuentra en el verso 48. Lo que puso Silva es ininteligible. Sanín Cano tachó la palabra original y escribió “memorias”. El verso quedó así: “Cariñosas **memorias** que vibran”; aun con la corrección, el verso tiene la métrica correcta, diez sílabas con los acentos en las sílabas 3, 6, 10, como los demás de esta estrofa.

La sexta y última corrección de este poema, se encuentra en el verso 54. Silva puso “A **sus ojos** no vino un suspiro” y Sanín Cano corrigió “A **su pecho** no vino un suspiro”. La métrica de ambas frases está correcta: decasílabos con acentos en la tercera, sexta y novena sílabas. La corrección es de estilo, y es un evidente error de Silva, pues un suspiro no viene a los ojos sino al pecho, a los pulmones, a la boca, a los labios, o a alguna palabra relacionada con su campo semántico. La frase de Silva no se podría interpretar como una sinestesia porque no está uniendo dos sentidos en una expresión, sino que los está confundiendo.

Ni Orjuela (1996b) ni ninguno de los estudiosos de Silva hablaron de estas correcciones en su edición crítica. Históricamente, apareció por primera vez en Suárez Lacroix (1898), y ya tenía estas correcciones; también la edición príncipe (Silva, 1908) las tiene. Su primera versión se encuentra en el manuscrito de *Intimidades*, con el mismo título

y con un epígrafe de Shakespeare, entre las páginas 59 y 62, y no tiene las correcciones de Sanín Cano, sino lo que puso Silva originalmente en el manuscrito de *El libro de versos*: “cual nunca de bella”, “Cariñosos recuerdos”. De esto deducimos, entonces, que Silva mantuvo la versión original del poema tanto en su poemario

4.2.5 Muertos

Tabla 17. Sistematización de las correcciones en el poema *Muertos*.

Muertos				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
"Ininteligible"	ardiente	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
"Ininteligible"	borroso	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
"Ininteligible"	borroso	No aplica	No aplica	José Asunción Silva
Total de correcciones:			3	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad		Porcentaje	
Baldomero Sanín Cano	2		66.66%	
José Asunción Silva	1		33.33%	
Conclusión: este poema está corregido, en su mayoría, por Baldomero Sanín Cano				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	0	-	-	-
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	3	-	-	3 (100%)
Conclusión: no se puede hablar de pertinencia en este poema porque no es posible saber el tipo de corrección, ya que el 100% de la frase, verso o palabra original es ininteligible				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este poema tiene tres correcciones. En los versos séptimo, décimo y vigésimo primero. Lo que escribió Silva originalmente en los tres versos es ininteligible y, por tanto, no nos es posible juzgar qué tipo de corrección fue. Eso sí, aun con las correcciones, el poema tiene la métrica correcta: endecasílabos con los acentos distribuidos en las sílabas sexta y décima siempre y, ocasionalmente, en la segunda

Por cuanto a su historia se refiere, el poema se publicó inicialmente en El Rayo X, periódico de Clímaco Soto Borda y Federico Rivas Frade (Silva, 1897a), cedido por Roberto Suárez Lacroix. Las correcciones ya están ahí, por lo que se deduce que las correcciones fueron antes de 1897, pero, dado que no hay otros puntos de comparación, no puede saberse si fue en vida de Silva o después de muerto.

4.2.6 Triste

Tabla 18. Sistematización de las correcciones en el poema Triste.

Triste				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
"Estrofa añadida"	Y que al cruzar aleteando / por el espacio sombrío / van en el ser derramando / sueños de angustia y de frío	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Confuso	difuso	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
Total de correcciones:			2	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad		Porcentaje	
Baldomero Sanín Cano	1		50%	
José Asunción Silva	1		50%	
Conclusión: este poema está corregido parcialmente por José Asunción Silva y parcialmente por Baldomero Sanín Cano, si bien hay que tener presente que la corrección de Sanín Cano fue una estrofa entera añadida.				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	1	-	-	1 (100%)
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	1	-	-	1 (100%)
Ininteligible	0	-	-	-
Conclusión: por ser estilístico el 50% de las correcciones, no aplica hablar de la pertinencia; tampoco se puede hablar de pertinencia en este poema porque no es posible juzgar la pertinencia estética o estilística de la estrofa añadida				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este poema no tiene una corrección: tiene toda una estrofa añadida. Es la siguiente:

“Y que al cruzar aleteando

Por el espacio sombrío
 Van en el ser derramando
 Sueños de angustia y de frío”.

El poema está escrito en versos octosílabos con rimas consonantes. Antes de esta estrofa, hay cuatro de Silva; después de ella, hay una más, también de Silva. La métrica está correcta: en todos se cuentan ocho sílabas con acento en las sílabas cuarta y séptima, como está todo el poema. “Y-que-al-cru-**zar**-a-le-**tean**-do”, “Por-el-es-**pa**-cio-som-**brí**-o” “Van-en-el-**ser**-de-**rra**-**man**-do” “Sue-ños-de(an)-**gus**-tia(y)-de-**frí**-o”. El primer verso hace sinéresis en la palabra “aleteando” para que se cuente como “a-le-tean-do”, cuatro sílabas, y no “a-le-te-an-do”, cinco sílabas, como debe ser (a este respecto nos dice Cuervo, 1954, pg. 1624, gramático contemporáneo de Silva y amigo suyo, que cuando las vocales e-a se encuentran juntas se debe hacer hiato y pronunciarlas separadas). Este es un recurso que se usa para que la medida del verso esté correcta. En ninguna parte de la poesía de Silva encontramos una licencia de esta clase. Léase bien: en ninguna. Es, por lo tanto, el estilo de Sanín Cano lo que tenemos aquí. Además de lo anterior, la imagen que produce el verso es muy de Sanín Cano; compárese con este pasaje del libro *De mi vida y otras vidas* (Sanín Cano, 1929): “Fue mi infancia inevitablemente triste. La muerte de mi madre, cuando yo tenía apenas cinco años, echó sobre mi vida una sombra de tristeza que se prolongó por muchos años” (pg. 12).

Por lo demás, Silva (1887) publicó este poema diez años antes de que Suárez Lacroix (1898) lo incluyera en su artículo sobre Silva, sin esta estrofa de Sanín Cano. Silva (1908) también tiene esa estrofa. En su edición crítica, Orjuela (1996b) puso esta nota: “vv. 17-20 aparecen escritos con otra letra en el ms” (pg. 57). Es la única ocasión en la que dice que el

manuscrito tiene una caligrafía extraña. De estos datos sobre la historia del poema, se puede, pues, deducir que la estrofa fue añadida en algún momento entre 1887 y 1898, si bien la fecha puede ajustarse un poco más de acuerdo con una evidencia que se expondrá y tratará cuando se entre en detalle en la fecha y en el autor de las correcciones.

4.2.7 Psicopatía

Tabla 19. Sistematización de las correcciones en el poema *Psicopatía*.

Psicopatía				
Sumario de las correcciones				
Original	Corrección	Tipo	Pertinencia	Autor
"Ininteligible"	saltan	No aplica	No aplica	Baldomero Sanín Cano
O metiendo	Encerrando	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
la	mi	Estilística	No aplica	José Asunción Silva
Rasquese	Muevase	Estilística	No aplica	Baldomero Sanín Cano
Total de correcciones:			4	
Análisis estadístico				
Autor de las correcciones	Cantidad		Porcentaje	
Baldomero Sanín Cano	2		50%	
José Asunción Silva	2		50%	
Conclusión: este poema está corregido parcialmente por José Asunción Silva y parcialmente por Baldomero Sanín Cano.				
Pertinencia de las correcciones				
Tipo	Cantidad	Pertinente	No pertinente	No aplica
Estilística	3	-	-	3 (100%)
Ortográfica	0	-	-	-
Métrica	0	-	-	-
Añadidura	0	-	-	-
Ininteligible	1	-	-	1 (100%)
Conclusión: por ser estilístico el 75% de las correcciones, no aplica hablar de la pertinencia; tampoco se puede hablar de pertinencia en este poema porque no es posible saber el tipo de corrección en el 25% de las correcciones porque la frase, verso o palabra original es ininteligible.				

Elaboración propia. Esta tabla sistematiza detalladamente todo lo concerniente a las correcciones en este poema: su tipo, su autor y la cantidad, acompañado de unas conclusiones.

Este poema solo tiene dos correcciones. En el verso 86, Silva escribió “Rásquese” y Sanín Cano corrigió “Muévase”, y en el verso 3, Sanín Cano escribió “saltan”, pero no lo que el poeta escribió inicialmente es ininteligible. En el caso de la corrección del verso 86, podemos anotar que ambas son palabras trisílabas con acento esdrújulo, y son imperativos de la segunda persona del singular. Al parecer Sanín Cano tenía un prejuicio poético con el verbo

“rascar”, y lo cambió por el verbo “mover”. Esta anterior fue una corrección de estilo, con una métrica pertinente, ya que en nada la afectó.

El poema se publicó inicialmente en Silva (1897b); después, Suárez Lacroix (1898) la reprodujo en su artículo sobre Silva; luego, Silva (1908) la incluyó también. Las correcciones están en los tres casos. Históricamente, debido a que Silva no publicó en vida el poema, no podemos saber si las correcciones se hicieron antes o después de muerto.

4.3 Interpretación histórica de las correcciones

4.3.1 El círculo intelectual y personal de José Asunción Silva: reafirmación de la autoría de Baldomero Sanín Cano de las correcciones

En el manuscrito de *El libro de versos*, se observan dos caligrafías distintas: la del poeta, que fue una misma toda su vida, y la de su corrector. La baraja de los posibles correctores se revuelve, principalmente, con sus amigos poetas, que tuvo muchos; en segundo lugar, con los propietarios de sus manuscritos y sus editores; en tercero y último lugar, con sus amigos que no eran poetas. Entre uno de ellos quedará el corrector de José Asunción Silva.

A continuación, usaremos un esquema gráfico que facilite el entendimiento de los resultados que se presentarán: primero hablaremos sobre sus amigos poetas, seguiremos con sus editores y propietarios de sus manuscritos, y terminaremos con sus amigos que no eran poetas.

Tabla 20. Resumen de los posibles correctores del manuscrito de *El libro de versos de José Asunción Silva* organizados por amigos poetas, propietarios y editores del manuscrito y amigos no poetas.

Espacio vital de José Asunción Silva		
Amigos poetas: 1. José Rivas Groot 2. Ismael Enrique Arciniegas 3. Julio Flórez 4. Julio Rivas Frade	Editores y propietarios del manuscrito: 1. Roberto Suárez Lacroix 2. Hernando Martínez Silva	Amigos no poetas: 1. Tomás Rueda Vargas 2. Domingo Esguerra 3. Laureano García Ortiz 4. Daniel Arias Argáez 5. Hernando Villa 6. Baldomero Sanín Cano

Elaboración propia. Esta tabla orientará los resultados que se presentarán a continuación.

4.3.1.1 José Rivas Groot y *La Lira Nueva*.

José Rivas Groot, hijo del impresor bogotano Medardo Rivas, se encargó de reunir en un libro tanto a los poetas colombianos que anduvieran por los caminos de la renovación de la poesía como a unos pocos consagrados por el público: *La Lira Nueva*, producto de esto, apareció en el segundo semestre de 1886 y contó con 33 poetas, algunos de ellos abanderados del naciente *Modernismo*. Silva, J. A. (1886) apareció en ella con los poemas *El Recluta*, *Estrofas*, *Voz de marcha*, *Estrellas fijas*, *Resurrecciones*, *Obra humana*, *La calavera* y *A Diego Fallon*.

José María Rivas Groot fue poeta y editor. Nació en 1863, y, por lo tanto, fue contemporáneo Silva. Él lo presentó entre los poetas de *La Lira Nueva* recién llegado aquel de París, hecho que pudiera ser testigo de una relación intelectual estrecha entre ambos, además de un conocimiento mutuo de sus estilos y poesías; hasta podría pensarse, dado que no solo era poeta sino también editor, que podría ser su corrector. Así lo describe Arciniegas (1936):

Una tarde los de la tertulia habitual vimos en el despacho interior de Rivas Groot, departiendo con él, y paseándose, a un caballero alto, buen mozo, vestido correctamente con chaleco cruzado de piqué gris, y una perla de buen tamaño en la ancha corbata. Usaba guantes; toda aquella formaba una desmesurada antítesis (...) – Este es José Asunción Silva- nos dijo Rivas Groot cuando salió el visitante-. Hará- continuó- una renovación de nuestra poesía; trae muchas cosas en la cabeza, y prosas y versos muy bellos. Colaborará en *La Lira Nueva*. (pg 46)

José Rivas Groot participó en *La Lira Nueva* con seis poemas bastante largos, uno de ellos dedicado a Silva. Curiosamente, nunca escribió un artículo sobre él. Escribió, eso sí, una novela junto a Lorenzo Marroquín en 1907: *Pax*, donde está Silva personificado en S. C Mata (Rivas Groot & Marroquín, 1907) ¿Y por qué ese encono? Silva (1908) insultó su honor de poeta, pues se burló de sus poesías, llenas de interrogaciones a las estrellas, a la luna, al sol, con una poesía titulada *La respuesta de la tierra*, que reza:

Era un poeta lírico, grandioso y sibilino
 que le hablaba á la tierra una tarde de invierno,
 frente de una posada y al volver de un camino:
 -Oh madre, oh tierra-díjole,-en tu girar eterno
 nuestra existencia efímera tal parece que ignoras.

(...)

La tierra, como siempre, displicente y callada,
 al gran poeta lírico no le contestó nada. (pg. 125)

Por boca de Restrepo (1919), se enteró la posteridad de la opinión que tenía Silva de Rivas Groot: “-Pues a ese señor, replicó Silva, le ha dado la chifladura panteísta, y vive

hablando con todos los elementos y con todos los astros. Con ese motivo, hice los siguientes versos [*La respuesta de la tierra*]” (pg. 61). Y a renglón seguido añade: “No lo nombro porque aún vive” (pg. 61). Rivas Groot murió en 1923 en Roma, es decir, cuatro años después de las palabras de Restrepo.

El concepto que Silva se hizo de Rivas Groot no nos permite afirmar que, circunstancialmente, él fuera el corrector a quien Silva le confió sus poesías, sumado este hecho a las desavenencias que había entre ambos, manifestadas en los poemas burlescos de uno y en la novela virulenta del otro. Además, la caligrafía de Rivas Groot no se asemeja a la que de las correcciones.

4.3.1.2 Ismael Enrique Arciniegas y su amistad con Silva.

Ismael Enrique Arciniegas, como lo vimos anteriormente, da cuenta de la llegada de Silva a *La Lira Nueva*. Sus declaraciones, además de ser una ventana al pasado, son testigos de que conoció y de que trató al poeta, como veremos en este apartado. De él podemos decir que nació en Santander, hizo algunos estudios en Bogotá, y su vida con la de Silva se junta en varios momentos; inclusive, según uno de sus artículos, Silva le solía leer novelas y poesías como primicia. Este último hecho podría ser un indicio de una confianza intelectual entre ambos tan grande como para que fuera su corrector. Veamos esto ahora a profundidad.

Sus vidas se cruzaron en el semanario *El Liberal*, que dirigía Alirio Díaz Guerra, allá por 1884: mientras Silva (1884) publicó una en él, Arciniegas publicó varias. Más tarde, recién llegado nuestro poeta de Europa, *La Lira Nueva* los reunió: estas fueron las impresiones que tuvo Arciniegas (1965), quien se incluye en el “nosotros”.

-Trae [Silva] de Europa propósitos innovadores en poesía- nos dijo Rivas. [José Rivas Groot]

-Con “cadáveres muertos” no innovará- dijimos.

A los muchachos de La Lira- habíamos visto a Silva sólo una vez- nos gustaron mucho más que sus “innovaciones” los grandes botones de tagua de su saco, el clavel rojo de su solapa, su ancha corbata de grandes pliegues y la gran perla que la sujetaba; un pantalón oscuro con rayitas blancas y sus medias de seda. (pg. 1)

Estas declaraciones están marcadas por un desdén por su poesía y resaltan la apreciación de la extravagancia física del poeta: Ismael Enrique Arciniegas habla de él con envidia, con repulsión, y así lo han establecido sus biógrafos. Santos Molano (1996) lo trata de sembrador de mentiras (pg. 526). Vallejo (2008b) lo trata de “envidioso” (pg. 105), y hasta le atribuye a él la puesta de un sobrenombre a Silva: “El apodo de Silva Pendolfi no sé quién se lo puso, y el de Don Azuceno sólo en ese palique de Arciniegas lo he encontrado. Tal vez fue éste” (pg. 115). Se cita allí el “palique” de Arciniegas. Así es: pasados los años, se dedicó a hablar de Bogotá y de su gente bajo escritos con este título.

Arciniegas habló de Silva en dos de sus paliques, publicados ya al final de su vida: en 1937 y en 1938 (de este último usamos la versión que se reprodujo en 1965), fecha en que murió a 73 años. En el primero, luego de darle la palabra a Rivas Groot, Arciniegas (1965) empieza a hablar:

-Quiere Silva- nos dijo Rivas Groot- que la poesía colombiana sea, en lo sucesivo, brote del terruño, que en ella haya valores de nuestro suelo, hasta voces del vulgo.

Las palabras del romance [*El recluta*], como *réminton*, *bayetón*, *dijunto*, *juego* por *fuego*, *mama* por *madre*, y *el cadáver del recluta muerto*, o sea *cadáver muerto*, nos cayeron muy mal. Sonreímos y hablamos de otra cosa. (pg. 1)

Se incluye Arciniegas en la primera persona del plural, *nosotros*, y se deduce que sus palabras recogen la opinión de los demás contertulios de la *Lira Nueva*. “Nos cayeron muy mal”; eso no pensó Cano (1888) quien, en una noticia biográfica que escribió para su periódico *El Espectador*, dice:

(...) que así maneja hábilmente la pluma del prosista como tañe con dulzura el laúd del poeta; que pertenece por las ideas al grupo más avanzado de la nueva generación, en el cual sobresale no sólo por la inteligencia y por las luces, sino también por la elevación y firmeza del carácter; (...) y recomendamos la lectura de las publicadas en *Parnaso Colombiano* y en *La Lira Nueva*. (pg. 394)

“Nos cayeron muy mal”; eso no pensó Restrepo (1916), quien habla de la poesía de Silva como “magníficas estrofas” (pg. 1), y de él como un artista delicado y sensitivo (pg. 1). “Nos cayeron muy mal”; eso no pensó Díaz Guerra (1896) quien lo escuchaba con deleite y entusiasmo (pg. 314).

En el segundo palique, Arciniegas (1937) ejercita su crítica literaria y habla del *Nocturno III*. Sus palabras camuflan un desdén por las formas que Silva usó en la factura métrica del célebre poema, como la repetición y la extensión de los versos hasta llegar a ser de 24 sílabas; revelan, además, que Silva plagió expresiones de un poeta francés:

Me agradó, menos la abundancia de versos repetidos, abundancia innecesaria, como aquella: “Y eran una, y eran una, y eran una”, en cinco versos (...) El plagio de

“sombra nupcial”, tomado de *ombre nuptiale* de *Booz endormi*, de Víctor Hugo, no me hizo mala impresión. (pg. 7)

A renglón seguido, con ocasión de una visita de Silva a Miguel Antonio Caro, Arciniegas (1937) alimenta la fama de presuntuoso del poeta diciendo que le citaba autores desconocidos y que le reprochaba los libros que no se había leído. Recuérdese que Arciniegas llamó a Silva José Presunción. Un par de páginas después habla de otra visita, esta vez de él a Silva. Una expresión da la clave de su sentir hacia el poeta: “Empezó a leerme la novelita que había reconstruido. Su voz tenía un dejo muy fastidioso” (pg. 10). “Novelita”, dice Arciniegas, olvidándose de aquella vez en que lo llegó a llamar “delicado artista José Asunción Silva” en aquella dedicatoria de su poesía *Rondel de Rollinat* (Arciniegas, 1893, pg. 36)

A modo de conclusión sobre la relación entre Silva y Arciniegas, haciendo la salvedad de que no nos ha sido posible ver su caligrafía, es posible establecer que no pudo ser el corrector por diferentes razones. Entre 1891 y 1895, Arciniegas se encuentra en Bucaramanga ejerciendo como periodista y como director de periódicos, y solo viaja por temporadas a Bogotá (Arciniegas, 1937, pg. 7); además, dada su probada envidia por Silva, habría revelado con orgullo y con soberbia el hecho de ser el corrector del poeta; finalmente, las declaraciones de Arciniegas no prueban un conocimiento real de la obra de Silva y son, por el contrario, una leña que ha alimentado el fuego de la leyenda extravagante de Silva. Su relación la podemos resumir en esta frase de Vallejo (2008b): “(...) y siguió hablando [Arciniegas] y escribiendo sobre Silva, tras su muerte, con la misma admiración con que Salieri odiaba y envidiaba a Mozart” (pg. 147).

4.3.1.3 Julio Flórez, admirador de Silva.

“Oye: bajo las ruinas de mis pasiones

Y en el fondo de esta alma que ya no alegras,

Entre polvo de sueños y de ilusiones

Brotan entumecidas mis *Flores negras*” (Flórez, 1894, pg. 158).

En 1914, el dueto ecuatoriano Valdivieso y Safadí grabó por primera vez este pasillo, *Mis flores negras*. Después de ellos, el poema estuvo en la voz de Carlos Gardel, de Eladio Espinosa y Francisco Bedoya, de Perla Violeta Amado, de Julio Jaramillo... así se refería Silva (1996a) a su autor en una carta a Pedro Emilio Coll: “(...) es un mito, á quien es casi imposible ver” (pg. 161). Hablamos de Julio Flórez, el poeta boyacense que llegó a ser el poeta consentido de Colombia.

El domingo 24 de mayo de 1896 llevaba Julio Flórez el féretro de Silva en sus hombros (Vallejo, 2008b, pg. 15), y fue uno de los pocos amigos que lo acompañaron al cementerio. Admiró grandemente al poeta y fueron dos almas afines, como se verá en este apartado. Seguirá con él la búsqueda del corrector de Silva.

Los siguientes datos de la biografía de Julio Flórez se tomaron de Serpa Flórez de Kolbe (1994). Llegó a Bogotá en 1881 junto con su familia; allí, su padre había de desempeñar el cargo de representante a la cámara por el Estado de Boyacá. Empezó, tímido, a publicar sus poesías en distintas revistas: su fama le llegó cuando se las recitó a Candelario Obeso, el primer poeta negro de Colombia, amigo en común entre él y Silva, en sus exequias. Con el tiempo, a su fama de poeta se le sumó la de bohemio, y a su fama de poeta y de

bohemio, se le sumó la de mujeriego, y a su fama de poeta, de bohemio y de mujeriego, se le sumó la de enamorado de la muerte. A continuación, a partir de esta semblanza biográfica, se establecerán las afinidades tanto intelectuales como sentimentales entre ambos poetas, afinidades que dan cabida a pensarlo como su corrector.

José Asunción Silva y Julio Flórez: dos enamorados de la muerte, sentimentalmente afines. Eran constantes las serenatas que Flórez daba en el Cementerio Central de Bogotá acompañado de sus contertulios de La Gruta Simbólica, muchas veces al frente de la tumba de Silva (Serpa Flórez de Kolbe, 1994). Nuestro poeta no distaba mucho de eso. Paseaba por la sabana, donde solía reunirse con su hermana Elvira en vida, para recordarla, para evocar su sombra. Así describe Sanín Cano (1913) esta costumbre:

Paseaba sólo de noche por un camino que en vida de su hermana solía frecuentar con ella. (...) Cuando la luna llena salía por los cerros en las primeras horas de la noche, proyectaba como espectros sobre la llanura solitaria las sombras de los que pasaban por el camino, entre la luz plenilunar. Silva había recorrido esa vereda con su hermana frecuentemente y se había entretenido con ésta en contemplar sus sombras deformadas y evanescentes sobre el silencio inexpresivo de la sabana. Recorriendo ese camino, después de muerta su hermana, á solas ó en compañía de un amigo predispuesto por su natural á la tristeza y al silencio, perseguían á Silva los recuerdos de Elvira. (pg. 228)

Esos son los espacios de la poesía de Silva: noches pálidas de luna, alcobas sombrías, luces vagas, días opacos, campanas funerales. Así también la poesía de Julio Flórez: flores sombrías, sepulcros, noches de miserias, mujeres pálidas. Espíritus afines, o “predispuestos por su natural á la tristeza y al silencio”, como habría dicho Sanín Cano. Sin embargo, si bien

los motivos y los símbolos presentes en sus poesías son similares, no lo son así sus estilos. La factura de las poesías de Julio Flórez está dada en su totalidad en cláusulas rítmicas de dos o tres sílabas que están en consonancia con los manuales de preceptiva métrica clásicos: fue un poeta del Romanticismo tardío colombiano, y una de las características de este movimiento fue la continuación de los cánones métricos clásicos. En contraposición a esto, Silva es uno de los más representativos del Modernismo debido a la innovación que hizo en su poesía de la métrica clásica. No es común encontrar cláusulas rítmicas de cuatro sílabas en versos hasta de 24 sílabas en la historia de la poesía antes de Silva. En conclusión, esta diferencia en la factura de su poesía es un factor concluyente de que no pudo ser su corrector.

Como testigos de su amistad, solamente se tienen cuatro poemas, dedicados por Flórez (1908) a Silva, uno de ellos en vida. Aquí va el comienzo del titulado *¿Por qué se mató Silva?*:

En lo más abrupto y alto
 de un gran peñón de basalto,
 detuvo un águila el vuelo:
 miró hacia arriba, hacia arriba,
 y se quedó pensativa,
 al ver que el azul del cielo
 siempre alejándose iba. (pg. 152)

No se cuenta con registros en artículos o reseñas de reuniones o de tertulias que hayan tenido juntos Silva y Flórez y que pudieran ser el espacio en que se pudieran hacer las correcciones; pueden deducirse, eso sí, por las menciones que se hacen mutuamente, como la carta Pedro Emilio Coll y las poesías que Julio publicó sobre el poeta. Con todo, no puede

colegirse que él fuera su corrector debido a las diferencias en la métrica de sus poesías. Además, su caligrafía no es similar a la de las correcciones. El ejemplar de *Fronda lírica* que Julio le regaló al filólogo Rufino José Cuervo⁶ posee su caligrafía y de allí pudo establecerse lo anterior.

4.3.1.4 Federico Rivas Frade, poeta y tío de Silva.

María de Jesús Frade, la abuela paterna del poeta, tuvo dos compañeros sentimentales: José Asunción Silva Fortoul y Federico Rivas Mejía. Con el primero, en unión libre, dio a luz a Ricardo Silva; con el segundo, casada, a cinco hijos, entre ellos un poeta, Federico Rivas Frade (Santos Molano, 1996). Era, pues, tío medio de Silva y figura con él en *La Lira Nueva*. Fue director, junto con Clímaco Soto Borda, de la revista *El Rayo X*, donde publicaron algunos artículos sobre Silva, además de algunas poesías después de su muerte. Nunca escribió sobre su sobrino, pero, en cambio, su sobrino sí escribió sobre él (Silva, 1889) el prólogo a la colección de poemas *Bienaventurados los que lloran*:

El poema que Rivas Frade le entrega hoy [al público], encontrará en él, como la han encontrado en las *Rimas*, la acogida que merece, por la belleza del asunto, la maestría de la forma y la elección de los detalles. (pg. 15)

Sabemos que era otro de los que llevaban el ataúd de Silva en sus hombros (Vallejo, 2008b, pg. 15); sabemos que Silva solía invitarlo a comer a su casa, según Arciniegas (1937): “Me invitó [Silva] a ir a su casa a la noche siguiente. –Será compañero nuestro –agrego- Federico Rivas Frade” (pg. 11); sabemos que Silva lo tenía en buena estima de poeta, pues

⁶ El ejemplar autografiado por Julio Flórez se encuentra en el Fondo Cuervo de la Biblioteca Nacional de Colombia, con el número interno 3763.

publicó poemas suyos en Caracas (Rivas Frade, 1895, pg. 42-43); además de lo anterior, Silva (1996a) lo menciona en una carta al venezolano Pedro Emilio Coll, fechada en Bogotá el 1 de septiembre de 1895, y dice de él que se casó y que se fue para el campo.

Y con todo, estas no son pruebas concluyentes, pruebas que nos permitan decir que él corrigió a Silva, dada la diferencia estilística entre sus poesías: es más, Vallejo (2008b) califica a la poesía de Rivas Frade como “versos sonsonetudos, asonantados, de rimas fáciles y amores fáciles a lo Bécquer” (pg. 15), cuando a la de Silva le pone los calificativos de “milagrosa belleza de esos versos suyos” (pg. 8), “poema extraordinario” (pg. 346).

4.3.1.5 Roberto Suárez Lacroix, el cuestionado dueño de los manuscritos de El libro de versos.

Aunque tuvo muchos amigos poetas, la lista de los más cercanos a él se acaba con Federico Rivas Mejía. Se continuará ahora con sus editores y con los propietarios de los manuscritos. Por fuera de esta lista estarán aquellos editores y propietarios posteriores a la edición príncipe de sus poesías, es decir, 1908, pues en esta edición ya se encuentran las correcciones y, por tanto, ya están en las demás.

Hacia las 6:00 A.M del 24 de mayo de 1896, la criada, la vieja criada de la familia Silva, encontró a José Asunción muerto en su cama; un tiro en el corazón y un revólver puesto a su lado acusaban el suceso: se había suicidado. En la cabecera de su cama, estaban tres libros: *El triunfo de la muerte*, de Gabriel D’Annunzio, *Trois stations de psychotérapie*, de Barrès, y un número de la revista venezolana *Cosmópolis* (Sanín Cano, 1913, pg. 241). El primero en llegar fue Hernando Villa, como él mismo lo contó (Villa, 1946, pg. 62). Después de él, vinieron Emilio Cuervo Márquez, Luis Durán Umaña, y sus demás amigos y vecinos.

De allí, el cortejo fúnebre partió hacia la autopsia, y de la autopsia al cementerio, a enterrarlo en el muro de los suicidas. (Cuervo Márquez, 1937, pg. 228-229)

Por ninguna parte, en este apurado recuento necrológico, aparece el nombre de Roberto Suárez Lacroix, el primer propietario de los manuscritos. ¿Cómo, al morir José Asunción Silva, terminó con ellos? Ningún testimonio, ni de él ni de nadie, nos dice que hubiera ido a su casa o al cementerio para decir siquiera que se los robó. Exploremos la respuesta que de esto nos da Santos Molano (1996).

Él sostiene en su libro *El corazón del poeta* que Silva no se suicidó: lo mataron. Lo mataron Hernando Villa, Juan Evangelista Manrique, Jorge Holguín y Roberto Suárez Lacroix. El itinerario del homicidio de Silva es este, de acuerdo con él: en la noche anterior a su muerte, Hernando Villa lo citó en la fábrica de baldosines para comentarle algún negocio (pg. 973); estando allí, recibió una emboscada (pg. 973), y de un tiro en el corazón lo dejaron muerto. De allí, trasladaron el cuerpo a Bogotá y usaron la casa de los Villar Gómez para meterlo a la suya sin hacer ruido (pg. 974). Ya en la habitación, acomodaron el cadáver, organizaron una escena que delatara un suicidio y se llevaron los papeles de Silva, es decir, *El libro de versos* y *De Sobremesa*. Después, todos ellos se dedicaron a dar testimonios de la locura y de las tendencias suicidas de Silva: pruebas circunstanciales que no dejaran duda de que se había quitado la vida “por el fuero soberano de su propio cansancio” (Carrasquilla, 1958, pg. 702), o por su “lúcida, libre, irredenta, atea e hijueputa voluntad” (Vallejo, 2008b, pg. 28-29). Así, resultaron testimonios como el de Manrique (1914), que decía que le había señalado el corazón en el pecho un día antes de su muerte (pg. 40); o el de que sus últimas palabras a Villa (1946) fueran “Suicidado yo, qué bonito!” (pg. 61).

Todo lo anterior fue según Santos Molano; no es del caso de este estudio tomar una posición frente a esta teoría. Ahora bien, una cosa es desconocida, si es que vamos a aceptar la teoría de Enrique Santos Molano de que él fue el primer propietario de los versos de Silva: ¿cómo terminó Roberto Suárez Lacroix con los manuscritos de *El libro de versos* y de *De Sobremesa*? Tal vez él se los pasó unos días antes para que los leyera o los corrigiera; tal vez la familia Silva se los vendió, se los prestó, se los regaló. En nuestras investigaciones, y en las demás biografías, poca evidencia encontramos de que él fue el primer propietario de los manuscritos y, por tanto, no es aceptable para este proyecto asumir la posición de Santos Molano.

Obviando la cuestión anterior, ¿pudo haber sido Roberto Suárez Lacroix el corrector de Silva? Era el hijo mayor del matrimonio de Diego Suárez Fortoul, tío medio de Ricardo Silva, y de Hortensia Lacroix; por lo tanto, hace parte de una familia lejana de José Asunción. Nació en 1852 en Bogotá. Entre 1885 y 1888 sirvió como cónsul de Colombia en Florencia, Italia; regresó casado con María Costa (Santos Molano, 1996, pg. 619).

Cuando apenas José Asunción gateaba y daba sus primeros pasos, Ricardo Silva estaba enfrascado en el juicio de sucesión por la herencia de José Asunción Silva Fortoul, padre suyo y abuelo del poeta. Diego Suárez, tío de Ricardo y padre de Roberto, le hizo una mala jugada, pues le robó la herencia y no lo reconocía como legítimo heredero. Así los acusa ante la opinión pública Silva (1869):

Cuando me presenté, encontré que los hermanos de mi padre, representados por el señor Diego Suárez Fortoul, *pedían para sí toda la herencia*, y que desconocían expresamente mi carácter de hijo de su hermano el señor José Asunción Silva, para el efecto de no admitirme á heredar ni un centavo de sus bienes. (pg. 3)

No se sabe hasta qué punto se deterioraron las relaciones de José Asunción Silva con los Suárez Fortoul por este suceso. Lo cierto es que la vida de Roberto Suárez se cruza con la de Silva en dos ocasiones: en una lista de firmantes de una carta de Antonio Suárez a Luis G. Rivas y a la dirigencia del Jockey Club (Suárez, 1889), debido a unas agresiones del primero al segundo; y en las reuniones, organizadas por Silva en su casa, de las que habló Arias Argáez (1946): “(...) nos reuníamos en casa de éste [Silva] para escuchar las primicias de algunos de sus versos (...) asistían generalmente Sanín Cano, Emilio Cuervo Márquez, Roberto Suárez, (...)” (pg. 28).

Su retrato, más útil que la fotografía que lo acompaña, lo hace en palabras Arias Argáez (1921):

Tal ha sido el caso de Roberto Suárez, personaje muy visible en sus tiempo por las dotes de carácter, de gallardía y cultivada inteligencia que los distinguieron (...) La mayor parte de los escritos en prosa o verso de su primera juventud ha corrido la triste suerte que entre nosotros le está reservada a casi la totalidad de unestra producción literaria y política (...) Por ahora habré de resignarme a trazar la figura lineal del caballero ilustre cuya vida fue muy digna de respeto y de venerada recordación, y cuyo esfuerzo en pro de la historia patria fue tan eficaz como meritorio (...) Ojalá me fuera dado seguir todas las etapas de la existencia de tan genuino ejemplar del bogotano culto (...). (pg. 6-7)

Habla Arias Argáez muy bien de Suárez Lacroix, contrario a lo que dice Santos Molano (1996), quien lo acusa de asesino; también habla de “su producción en verso”, es decir, fue poeta. Infortunadamente, no hemos podido encontrar ninguna poesía suya, ni suelta en un periódico o revista ni en un libro, y, por lo tanto, no se ha podido cotejar su estilo con

el de las correcciones. Silva no lo menciona en ninguna de sus cartas. No se ha podido ver su caligrafía.

Sabemos que él fue el primer propietario de los manuscritos de Silva por Sanín Cano (1913): “Uno de sus amigos y admiradores, Don Roberto Suárez, depositario de los manuscritos, preparó para el *Repertorio Colombiano* de Bogotá una noticia literaria, (...)” (pg. 224). Esa noticia literaria se llamó *Paréntesis*, se publicó en marzo de 1898, y, si bien ya la hemos citado, vamos a decir algunas palabras sobre ella.

El artículo está escrito como una conversación entre él, Roberto Suárez, y un venezolano. Van pasando por la historia literaria de cada país, hasta llegar a Silva, quien los unía (recuérdese que Silva estuvo algunos meses como secretario de la legación colombiana en Venezuela). Después de una noticia biográfica, en la que dice mal la edad que tenía Silva al morir, transcribe un fragmento de la novela *De Sobremesa* y varias poesías del manuscrito: *Nupcial, Midnight dreams, ...?..., Nocturno I, Muertos, Vejeces, Aserrín, Nocturno II, Luz de luna, Un poema, Paisaje tropical, Psicopatía y Triste*. Por esto que diremos sabemos que era poeta: en su noticia literaria, le corrigió a Silva algunos versos, palabras, frases que él consideraba, quizás, de mal gusto, eso sí, la métrica de sus correcciones está bien.

Por ejemplo, en el manuscrito del *Nocturno II*, Silva escribió el verso: “En señorial alcoba, do la tapicería” y Suárez Lacroix (1898), en su artículo, corrigió: “En severo retrete, do la tapicería” (pg. 358). La frase de Silva tiene la métrica correcta, y, por lo tanto, la corrección de Suárez Lacroix viene siendo estilística y correcta en la métrica. Una cosa es valiosísima, imprescindible para saber si corrigió a Silva o no: esas correcciones que se ven en el artículo no están en el manuscrito y, por lo tanto, es una huella que nos dice que no le metió su pluma correctora.

Después de este artículo, publicó en *El Rayo X* de Clímaco Soto Borda y Federico Rivas Frade otro fragmento de la novela (Silva, 1898b). Y muy importante es decir que, mientras él tuvo los manuscritos, nadie pudo tocarlos. Así lo expresa Sanín Cano (1913), junto con lo que acabamos de hablar de las correcciones: “El Señor Suárez, hombre discreto que no le ofrecía al público una edición definitiva, sino un estudio ameno, se creyó obligado por lo reciente de la muerte del poeta á modificar en sus citas lo que á él le parecían crudezas de Silva” (pg. 224-225).

Para concluir con Suárez Lacroix, diremos que corrigió a Silva en su artículo y no en los manuscritos, que es lo que nos atañe. ¿Cómo obtuvo los manuscritos? No lo sabemos. La hipótesis de Santos Molano (1996) es muy polémica y fue debatida por Vallejo (2008b) en su biografía; también la cuestionaríamos, pero se sale de nuestros propósitos. Lo cierto es que no fue el corrector de José Asunción Silva teniendo en cuenta que sus correcciones no están en el manuscrito.

Roberto Suárez Lacroix murió en 1901 en su hacienda Palermo (Arias Argáez, 1921, pg. 3) y de él, según creemos, el manuscrito pasó o volvió a manos de la familia De Brigard Silva. Nos apuntalamos en una declaración de Sanín Cano para afirmar esto (de las Indias, 1937):

A su llegada a Bogotá [la de Silva] recogió sus poesías en un cuaderno, escritas a mano, con letra muy fina. De allí tomó su familia una copia en máquina, que me remitió en 1913 a París, donde se hizo una edición con notas mías. (pg. 2).

4.3.1.6 Hernando Martínez, el primer editor de Silva.

Hernando Martínez publicó la edición príncipe de las poesías de Silva en 1908, pero sabemos que desde diez años antes ya tenían las correcciones y, por tanto, no pudo haberlas corregido. Además, queda descartada la familia De Brigard Silva, muy en especial Camilo de Brigard, el propietario de los manuscritos, pues las correcciones ya estaban para cuando él había crecido y había empezado a publicar las poesías de Silva.

4.3.1.7 Conocidos y amigos no poetas de Silva: Tomás Rueda Vargas, Domingo Esguerra, Laureano García Ortiz, Daniel Arias Argáez, Hernando Villa y Baldomero Sanín Cano.

Ahora pasemos a los amigos que no fueron poetas (o de quienes no conocemos ninguna poesía).

Estando aún fresca la cal en la tumba de Silva, García Ortiz (1896) escribió el famoso artículo *Quid est veritas?* (¿Cuál es la verdad?), en donde explicaba por qué se había suicidado nuestro poeta. Tiene dos respuestas: la primera dice que varias lecturas, como las de Taine, Anatole France, Renán, tuvieron que ver “en la previa y lenta preparación del terreno y quizás en su determinación última” (pg. 2); la segunda dice que se mató por falta de fe.

Laureano era nieto del minero rionegrero Sinforoso García, el propietario de la Casa de la Convención; en Bogotá su oficio era ser banquero. En 1904 patrocinó, junto con otros, la *Revista Contemporánea*, dirigida por Baldomero Sanín Cano. Silva (1996a) le manda abrazos por intermedio de una carta a Sanín Cano (pg. 129). Según Vallejo (2008b), los mejores amigos de Silva eran él, Hernando Villa y Baldomero Sanín Cano, todos ellos

antioqueños. Un par de cosas no nos permiten decir que él fuera el corrector de Silva: no tiene más cosas sobre Silva que ese artículo que citamos, no habla con propiedad ni de sus poesías ni de sus manuscritos y no le conocemos ninguna poesía. Tampoco hemos podido ver su caligrafía.

Manrique (1914), el médico que le señaló el corazón a Silva un día antes de su muerte, fue compañero suyo en la niñez, en el Colegio de San José, regentado por Luis María Cuervo. Así rememora a nuestro poeta de niño:

Recuerdo, como si todavía lo estuviera sintiendo, el despecho que experimenté, cuando en una sabatina del curso de inglés en que me creía el más fuerte, resulté vencido por el <<niño bonito>>, como lo llamábamos los que nos sentíamos ser <<estudiantes de veras>>. (pg. 29)

En 1882, Juan Evangelista y su hermano Pedro Carlos partieron hacia Francia para estudiar, el primero medicina y el segundo artes. Su amigo José Asunción no se hizo esperar: a finales de 1884 ya estaba allá. Según Manrique (1914), se reunían cada semana para hablar de literatura y de medicina. Ya en Colombia, Silva “me buscaba en mi oficina y su consulta terminaba siempre con una amena conversación que mis quehaceres me obligaban a interrumpir a mi pesar” (pg. 39). No conocemos ninguna poesía de Juan Evangelista y su amistad con Silva se limitaba a una miscelánea de autores que cada uno se presentaba. Además, Manrique no parece muy versado en asuntos de literatura. ¿En qué momento hubiera podido corregir los manuscritos si pasó tantos años en Francia, y si no era sino amigo superficial de Silva? Queda, por estas razones, descartado.

A la última noche de Silva asistieron trece personas. La lista nos la hacen Rueda Vargas (1963), Esguerra & Abella (1968) y Arias Argáez (1921), y los tres concuerdan.

Estaban Vicenta Gómez de Silva, Julia Silva Gómez, Biviana Vargas de Rueda, Paulina Rueda Vargas, Tomás Rueda Vargas, Julia Rueda Vargas, Oliverio Ramírez, Rafael Roldán, María Jesús Arias Argáez, Hernando Villa, el barón de la Barre Flandes, Domingo Esguerra y José Asunción Silva. Con ellos, quienes cierran la vida de Silva, cerraremos este capítulo.

Tomás Rueda Vargas nació en 1879; era hijo de Paulina Vargas. Fue un escritor bastante prolífico; sin embargo, no le conocemos poesías. A lo largo de su vida fundó varias revistas y murió de viejo en 1943. Asistió a la última noche de Silva porque su madre estaba invitada junto con sus tres hijos. Es muy difícil que a sus 16 o 17 años hubiera corregido a nuestro poeta. Además, según él mismo lo dijo, “Jamás osaría yo, monaguillo ocasional de las letras, intentar un estudio de la obra de Silva, ni de su personalidad literaria” (Rueda Vargas, 1963, pg. 96). Si ni siquiera se sentía capaz de escribir sobre él, menos lo hubiera corregido.

Domingo Esguerra no era amigo de Silva; asistió a esa noche porque era novio de Paulina Rueda Vargas. Y fue un amigo de paso de nuestro poeta. Ese apartado de la entrevista con Arturo Abella fue lo único que nos dejó sobre Silva.

Hubo uno que se perdió el refrigerio por irse en busca de faldas (Esguerra & Abella, 1968, pg. 10), hermano de María Jesús Arias Argáez: Daniel Arias Argáez. Después de dejar a su hermana en la casa de Silva, se fue a una cita amorosa y regresó a punto de terminar el encuentro. No conocemos poesías suyas; lo que sí conocemos es su amistad con Silva.

Era hijo del liberal Leopoldo Arias y hermano de Isaac y María Jesús. Ambas familias, Arias Argáez y Silva Gómez, tuvieron estrechas relaciones desde “tiempos bien remotos” (Arias Argáez, 1946, pg. 10). Habló, al igual que Sanín Cano, de la métrica del *Nocturno III*; decía que su origen era la fábula de Iriarte que ya citamos anteriormente.

Podría ser el corrector, puesto que conocía la estructura de la poesía de Silva. Varias cosas nos dicen lo contrario: no se conoce ninguna carta entre ellos; Silva no lo menciona por ninguna parte; y su caligrafía no es ni parecida a la del manuscrito. Estuvo de carrera en la última noche de Silva. Así nos describe esos momentos:

(...) torné instintivamente la vista hacia atrás y contemplé por última vez la aristocrática y fina silueta del incomparable orfebre. El fulgor del candelero hería de lleno el rostro escultural de Silva y, al desgarrar las sombras de la noche, producía uno de aquellos efectos de luz tan admirados en los cuadros inmortales de Rembrandt; un caballero que yo veía de espaldas y que llevaba sombrero de copa alta y largo sobretodo claro con esclavina, conversaba en la puerta con el dueño de la casa (...) tocóle a Villa [Hernando Villa] el honor de estrechar por la vez postrera esa mano imperial que había trazado las mejores páginas de nuestra literatura contemporánea!
(Arias Argáez, 1921, pg. 69-70)

La vida de Silva se cierra con Hernando Villa, y con él se abre a la muerte...el último que lo vio vivo, el primero que lo vio muerto, era hijo del prestamista antioqueño Eduardo Villa, y uno de sus clientes era José Asunción, pues le hizo varios préstamos. Solo escribió un artículo sobre nuestro poeta, que empieza diciendo: “(...) me animo a distraer algunos minutos en mi intenso trabajo, para contar interesantes recuerdos del gran lírida de la Raza Hispánica” (Villa, 1946, pg. 59). Luego, cuenta algunas anécdotas de la vida de Silva, entre ellas una supuesta hija, para terminar hablando sobre la última noche, la noche del 23 de mayo de 1896.

Fue un falsificador de moneda por mucho tiempo. En esto se apuntala Santos Molano (1996) para inculparlo por el homicidio de Silva, pues sostiene que él lo estaba denunciando

y que por eso lo tuvo que matar. Aparte de esto, tenemos una carta, fechada el 3 de enero de 1890, en que nuestro poeta lo trata en este tono: “Te supones que días habría pasado y como los echaré de menos?” (Silva, 1996a, pg. 66). A Hernando Villa y a Emilio Cuervo Márquez son los únicos amigos a los que Silva trata de “tú” en sus cartas, de lo cual podemos intuir que tenían una buena relación de amistad. Según hemos visto, admiraba a Silva por su producción literaria, pero él no era versado en estos temas. No le conocemos poesías ni escritos de literatura. Es más: este artículo es el único escrito suyo que conocemos.

De los posibles correctores mencionados y estudiados anteriormente, apenas nos queda uno: Baldomero Sanín Cano, amigo de Silva ensayista e intelectual a quien nunca se le conoció ninguna poesía. Así lo trata Silva (1996a) en la única carta que se conoce entre ellos:

Tengo ahora más horas libres y las aprovecho para conversar a coeur ouvert con usted, lo que gracias á nuestra larga intimidad intelectual es para mí una necesidad premiosa, después de estos dos meses de encierro en la Torre de Marfil. (pg. 125)

Amigos intelectuales: esa definición, dada por Silva, es la mejor que le podemos dar a su relación. Sanín Cano no conoció nada, absolutamente nada de la realidad económica, intelectual, comercial, de Silva. No supo de su quiebra, ni de sus amores, ni de su almacén. Conoció, en cambio, los autores franceses, alemanes, ingleses e italianos que Silva leía; supo de primera mano de sus poesías; se aprendió muchas de ellas de memoria. Restrepo (1919) nos deja un retrato de este par de amigos: “(...) Crítico y Poeta se engolfaron en una disertación acerca del periodismo en Francia, llena de actualidad y de interés” (pg. 62).

Sanín Cano escribió apenas un libro en sus 96 años de existencia, si bien publicó muchas antologías de sus artículos: *De mi vida y otras vidas*, publicado en los años cuarenta.

Es el autor de miles de artículos, dispersos en revistas de todos los países del continente americano. Para ilustrar lo prolífico de este autor, contaremos una anécdota que tuvimos con Otto Morales Benítez, un discípulo suyo (comunicación personal, 2015). Nos contó el señor que la Universidad Externado de Colombia lo había contratado para reunir los escritos que Sanín Cano había publicado solamente en *El Tiempo*, desde su fundación en 1911. El proyecto, sin terminar, llegó a tener la magnitud de 17 volúmenes gruesos, en letra menuda y hoja grande. De esos 17 sólo se han imprimido cinco por falta de fondos. Eso es en un solo periódico de los cientos en los que publicó.

Eso fue Sanín Cano: un prosista prolífico, capaz de llenar con sus artículos una biblioteca entera. No se conoce ninguna poesía suya. Por eso, por no ser poeta, se lució en la vida con grandes amigos poetas, como Guillermo Valencia y José Asunción Silva, según él mismo lo confiesa:

Me buscaba por esto: necesitaba un amigo que hiciera las veces de público, un amigo a quien hacer partícipe de sus emociones, de sus ideas, de sus aspiraciones y fracasos, un amigo exento de emulación, por no ser poeta ni escritor público. (...) Como su amigo, por temperamento y por su carencia de todo talento de sociedad, no frecuentaba esa ni otras ningunas, resultaba ser el más seguro depósito de sus expansiones literarias y de sus opiniones sobre el hombre y los hombres en masa. (Sanín Cano, 1949, pg. 45)

Perfectamente comprobables estas palabras en la carta de Silva (1996a): “(...) fui caminando de sorpresa en sorpresa, pellizcándome a ver si no era un sueño, hasta dar con Barrés, Chiampoli, d’Annunzio, Trezza, la Serao, Graff... Juzgue Ud mi felicidad!” (pg. 127). Eso le decía a Sanín Cano desde Caracas; en cambio a Rufino José Cuervo no le habló

ni de Barrès, ni de Chiampoli: le habló de dinero, dinero que necesitaba prestado, por esa misma época (Silva, 1996a).

Baldomero Sanín Cano conoció los manuscritos de Silva desde el primer folio hasta el último: habla de ellos con tanta propiedad, que nos dejan fuertes sospechas de que él sea el corrector (Sanín Cano, 1913; Sanín Cano, 1938, Sanín Cano, 1949). Silva le leía sus versos a Sanín Cano; él aprendió muchos de memoria, en los que se cuentan algunas *Gotas amargas* y poesías sueltas (Sanín Cano, 1923). Sabe, además, cuándo Silva empezó a recoger sus poesías en un manuscrito: “A su llegada a Bogotá recogió sus poesías en un cuaderno, escritas a mano, con letra muy fina”. (de las Indias, 1937). Ningún otro amigo de Silva habla así de los manuscritos de Silva. Sus *Notas* (Sanín Cano, 1923) son el testigo del inconmensurable conocimiento que tenía sobre el Silva esteta, el Silva poeta, el Silva escritor: el Silva de la realidad no está entre sus palabras. En ellas habla del origen del *Nocturno III* (pg. 228); habla de la repulsión que sentía nuestro poeta por publicar las *Gotas amargas* (pg. 230). Cuenta, con mucha propiedad, cómo es el metro del *Nocturno* (pg. 222), y, con mucho más propiedad, habla de su métrica (pg. 223).

Sanín Cano habló en varias ocasiones sobre Silva. Veamos la trayectoria de los artículos, y descubramos cómo habla en ellos sobre nuestro poeta. La familia Silva de Brigard le remitió a Sanín Cano a París una copia del manuscrito de *El libro de versos* para que hiciera allá una edición con notas suyas (Sanín Cano, 1913, pg. 2). Fue la primera vez que habló de Silva. Respecto a la fecha, hay varios desacuerdos: Santos Molano (1996) dice que la edición es de 1923 (pg. 997); Vallejo (2008b) dice que es de 1913 (pg. 369); Serrano Camargo (1987) cita de él pero no dice su fecha (pg. 272); Miramón (1937) también la cita, pero no dice su fecha (pg. 107-111; pg. 193); Cano Gaviria (1992) tampoco dice fecha alguna, aunque cita

de ellas (pg. 247; pg. 526). Decimos esto porque el libro no tiene fecha por parte alguna. Cuenta todo, menos la fecha de impresión. Nosotros pensamos que fue hecho en 1913, como dice Vallejo (2008b), pues esa es la fecha que Sanín Cano dice en una entrevista (de las Indias, 1937, pg. 2). En ellas, además, Sanín Cano dice mal la fecha de nacimiento de Silva: 27 de octubre de 1865, cuando es 27 de noviembre de 1865⁷. Como conclusión a los que dijimos, él habla mucho de las influencias literarias de Silva y de su poesía, habla de sus ediciones, de sus manuscritos, pero no de datos biográficos certeros sobre él.

Diez años después de publicar sus *Notas*, Sanín Cano (1923) escribió *En defensa de Silva*, artículo en que habla de la poesía *Lázaro*, ya que algunos críticos habían dicho que Silva había plagiado esa idea de la poesía *Lazare*, de León Dierx, y Sanín Cano salió a defenderlo de esos ataques. Así lo hace: “En la poesía de Silva puede haber imitación pero no hay plagio. (...) Silva tomó de él una frase: “enviant tous les morts” (pg. 1). Cinco años después, la revista *Universidad*, dirigida por Germán Arciniegas, publicó el tercer artículo de Sanín Cano (1928) sobre Silva. En él, habla de cómo conoció a Silva, de su personalidad, de sus lecturas y, en especial, tomamos una opinión suya sobre el poeta: su admiración llegaba a decir que Silva no había llegado a su máxima expresión:

Terminando la lectura del único volumen preparado por él antes de su muerte, se experimenta la sensación de estar en presencia por un hermoso fragmento de estatua, completo como fragmento, pero apenas indicativo de las infinitas capacidades del autor. (pg. 534)

⁷ Archivo Nacional de Bogotá. Notaría 2da, escritura 927, folio 568.

El cuarto escrito (Sanín Cano, 1937) es el prólogo a la biografía de Alberto Miramón, que le valió ciertas críticas a Sanín Cano por parte de la posteridad. Esto dice Santos Molano (1996) sobre él:

Sanín Cano habría podido escribir (¿habría podido?) una estupenda biografía de Silva; en su lugar, apadrinó con un prólogo indeciso la biografía infortunada de Silva, consumada por Miramón (...) ¿Por qué avaló Sanín Cano una biografía de José Asunción Silva abarrotada de errores, de vacíos, de mentiras, de distorsiones, tanto de interpretación como de documentación? (pg. 541).

El prólogo no es más que unas pocas palabras elogiosas a la biografía de Miramón. No se sale de eso. Dice, por ejemplo, “El señor Miramón ha escrito una obra seria, concienzuda, exenta de prevenciones de escuela (...)” (pg. X), “Miramón ha buscado con ahínco, desprevenidamente, y en muchos casos con acierto, las influencias a que estuvo sometido Silva literaria y filosóficamente” (pg. IX).

Un año después, en 1938, vino el cuarto artículo sobre Silva: *Recuerdos de J. A. Silva* (Sanín Cano, 1938). Rememora primero cómo conoció a Silva; luego sigue con la miscelánea de autores que leía en compañía de nuestro poeta, para terminar transcribiendo un fragmento de una poesía inédita de Silva que guardaba en la memoria.

El quinto es la entrevista con de la Indias (1937) de la que tanto nos hemos servido, en la que habla de la edición de versos de Silva y de sus obras literarias perdidas. El sexto, y último, fue incluido en su libro autobiográfico *De mi vida y otras vidas* (Sanín Cano, 1949). Se titula José Asunción Silva y no dice nada nuevo de los anteriores: que Silva fue un gran poeta, que fue una persona excepcional...pero una cosa nos deja perplejos. La última frase del artículo sugiere que entre ellos hubo más de una carta: “Fue animada aunque no muy

copiosa nuestra correspondencia” (pg. 28). Entre ellos sólo se conoce una carta. ¿Por qué? Si fue animada su correspondencia, ¿por qué sólo una carta? ¿Se perderían acaso? ¿Las tiene guardadas un coleccionista privado o su familia?

Como vimos, los artículos de Sanín Cano demuestran conocimiento de Silva, de sus poesías, de sus manuscritos, de sus influencias. No tuvo nuestro poeta otro confesor intelectual: los demás eran amigos, amigos que le prestaban dinero, amigos que le contaban intimidades, amigos que se burlaban de él, amigos que lo embargaban, amigos, en fin, para la prosaica realidad. A Sanín Cano y a Silva los unía el lazo irrompible del arte, del conocimiento. Creemos que lo anterior son pruebas circunstanciales que demuestran que él es el corrector de José Asunción Silva.

Ahora completemos nuestra hipótesis con la prueba más verídica y palpable que tenemos: la caligrafía de las correcciones y la caligrafía de Sanín Cano son idénticas. Hemos consultado en la Biblioteca Pública Piloto, en la Biblioteca de la Universidad de Antioquia y en la Biblioteca Pública Baldomero Sanín Cano de Rionegro manuscritos suyos que van desde 1889 hasta 1957 y siempre fue la misma. Pluma delgada, trazos inclinados hacia la derecha, y tinta predominantemente negra, como la del manuscrito.

A nuestro pesar, no hemos encontrado la confirmación por parte de Sanín Cano. Sus archivos personales (comunicación personal con el bibliotecario Jesús Gonzalo Martínez Cardona, 1915) se encuentran en tres puntos: Popayán, Bogotá y Medellín. Son inaccesibles, y sólo sus propietarios conocen los tesoros que guardan y que Sanín Cano no quiso dar a conocer. Cuando esto suceda, sabremos de primera mano lo que este testigo de la historia de Colombia tiene por decir.

4.4 Trazo histórico de las correcciones

4.4.1 *Semblanza biográfica de José Asunción Silva.*

Hijo del escritor Ricardo Silva y de la matrona Vicenta Gómez, nieto de uno de los hombres más acaudalados del país, sobrino nieto de un íntimo de Flaubert; miembro de una familia comerciante y liberal, tan liberal que entre los suyos, lejano, muy lejano, se encuentra Francisco de Paula Santander: figura como su tío tatarabuelo (Santos Molano, 1996; Vallejo, 2008b). Tal fama presagió su nacimiento: el 27 de noviembre de 1865⁸ en Bogotá, en una casona de la Plaza de San Francisco⁹, nació José Asunción Silva, uno de los poetas más enigmáticos y populares de la lengua, uno que, un siglo después de su muerte, sigue dando de qué hablar.

Entre 1871 y 1880, el poeta estudió en los mejores colegios de la capital, y siempre sobresalía. Fueron tres: El Liceo de la Infancia, El Colegio de San José y el otro Liceo de la Infancia (Santos Molano, 1996; Vallejo, 2008). El primero era de Ricardo Carrasquilla, costumbrista, miembro de la tertulia *El Mosaico* y amigo de Ricardo Silva; el segundo de Luis María Cuervo, hijo del político Rufino Cuervo y hermano mayor del filólogo Rufino José Cuervo; y el tercero de Tomás Escobar, un cura antioqueño y pariente lejano de Vicenta Gómez.

Unos años después de terminar sus estudios, en 1883, José Asunción solicitó la emancipación para hacerse socio de su padre (Santos Molano, 1996; Vallejo, 2008b); el

⁸ Archivo Nacional de Bogotá. Notaría 2da, escritura 927, folio 568.

⁹ Ahora Plaza de Santander.

almacén, antes llamado *R. Silva*, ahora aparecía en los anuncios como *R. Silva e Hijo*. Para esta época, esto es 1884, nuestro poeta estaba alistando maletas para su gran viaje, el viaje a la Ciudad Luz, a la capital del mundo: París. Allí estuvo desde noviembre de 1884 hasta diciembre de 1885 (Santos Molano, 1996; Vallejo, 2008b). Presenció el entierro de Víctor Hugo, trabó amistad, al parecer, con Mallarmè, con Moreau y viajó a distintas capitales de Europa (Santos Molano, 1996; Cano Gaviria, 1992). A su llegada a Bogotá, se encontró con que unos asaltantes habían robado el almacén.

Dejemos a Silva en Bogotá, en diciembre de 1885, resolviendo el problema del robo, y viajemos a Rionegro, al año 1861 y a pocas cuadras de la Casa de la Convención.

4.4.2 Semblanza biográfica de Baldomero Sanín Cano

El 27 de junio, en el hogar de Baldomero Sanín Vera, nació Baldomero Sanín Cano. Su madre murió cuando tenía cinco años y su crianza se les encargó a sus tías. Niño, estudió en la escuela de Rionegro, que poco después sería una normal. Cuando se graduó en 1878, se fue como profesor a la normal de Titiribí. De allí pasó a Medellín a enseñar en la normal de señoritas (Sanín Cano, 1949). Estuvo allí hasta que el gobierno de Núñez, coalición entre liberales independientes y conservadores nacionalistas, cerró las normales. Apenas las tropas tomaron la escuela, Baldomero Sanín Cano se fue a Bogotá con la esperanza de reunir dinero y viajar al extranjero. Allí llegó en septiembre de 1885. *La Luz*, una revista dirigida por el cubano Rafael M. Merchán, lo contrató para que ordenara y clasificara la biblioteca (Sanín Cano, 1949). También se ofrecía como profesor y traductor del alemán y con esto sobrevivía (Santos Molano, 1996). Más tarde, fue nombrado administrador del tranvía de mulas que de

Bogotá iba hasta las quintas de descanso en Chapinero (Vallejo, 2008b). Vivió en distintos países de Europa, en distintos países de Latinoamérica, y ya al final de su vida estuvo en Colombia, primero en Popayán y luego en Bogotá, donde murió el 12 de mayo de 1957 a los 96 años.

4.4.3 Una amistad intelectual

Las vidas de estos hombres se cruzaron en una noche de marzo en la casa del liberal y orador, orador y poeta, poeta y trovador Antonio José “Ñito” Restrepo. En varios de sus artículos, Sanín Cano rememoró esta noche. Hablaremos sobre ellos y sobre el momento en que su amistad se hizo fuerte e íntima. A continuación, citamos la primera ocasión en que se refirió a ese encuentro:

Le conocí, diré más bien que le escuché por vez primera, en dos horas de admiración silenciosa, una noche de las postrimerías melancólicas de 1886 en casa de Antonio José Restrepo, en la entonces aldea destartalada y remota que llevaba el nombre de Chapinero. Llegaba Silva de Europa. (Sanín Cano, 1928, pg. 534)

Desde la noche a que me he referido no volví a tratarle hasta pasado mucho tiempo, acaso uno o dos años. (pg. 534)

En la segunda versión, Sanín Cano, B. (1938) lo rememora así:

Conocí a José Asunción Silva, según creo haberlo escrito en otra parte, una noche del año de 1886 o 1887, en casa de Antonio José Restrepo, en Chapinero, en una casa situada en la esquina oriental del cruce de la carrera 13 con calle 61. (pg. 117)

Restrepo acababa de llegar de Europa. (pg. 117)

Mi experiencia de joven de 25 años. (pg. 117)

Silva acababa de llegar de Europa. (pg. 118)

Más tarde vino a unirnos estrecha amistad. (pg. 120)

La tercera y última versión fue incluida en su libro autobiográfico *De mi vida y otras vidas*, en el apartado *José Asunción Silva* (Sanín Cano, 1949).

En 1886, en casa de Antonio J. Restrepo, con cuya familia había trabado estrechas relaciones en Titiribí, conocí a José Asunción Silva, llegado recientemente de Europa. (pg. 41)

A poco de conocer a José Asunción Silva, nuestra amistad se hizo estrecha y comprensiva. (pg. 41)

En las tres versiones coincide Sanín Cano en que Silva acababa de llegar de Europa; pero en la primera habla de “postrimerías” de 1886, es decir, los últimos meses, y en la segunda dice otro año, 1887. Contradicciones producidas por la edad y el olvido. En realidad, se conocieron en 1886, en un mes desconocido entre enero y abril. Santos Molano (1996) dice que ellos se conocieron el 30 de marzo de 1886 (pg. 539). ¿De dónde sacó, ya no digo el mes, el día exacto? No lo dice; y tampoco dice por qué en los primeros meses y no en los últimos. Nosotros lo haremos, y resolveremos la cuestión hasta donde es posible hacerlo.

La expresión que usa Sanín Cano (1938) para referirse a Silva es “acababa de llegar de Europa”, y él llegó en diciembre de 1885, de acuerdo con la lista de pasajeros que reseño el Diario Oficial de Colombia el 12 de diciembre de 1885, en su número 6538. De tal modo que no es recién llegado aquel que lleva un año de permanencia en Bogotá. Descartemos

entonces 1887, puesto que dista en 13 meses de la llegada de Silva. Tenemos entonces a 1886. Tratemos de hacer un aproximado del mes.

Antonio José Restrepo, antioqueño, liberal radical, poeta y prosista, fue cónsul de Colombia en Le Havre. Allí trabó amistad con Silva. Cuando Núñez y su *Regeneración* llegaron al poder, en el segundo semestre de 1885, fue expulsado de su cargo y tuvo que devolverse para Colombia. ¿Cuándo podríamos fechar su vuelta al país? Creemos que entre noviembre de 1885 y abril de 1886, pues en esa fecha está fundando un periódico con Juan de Dios Uribe, el periódico *La Siesta*, que duró muy poco.

Con Silva debió de hablar en abril de 1886 o antes, pues en aquel periódico publicó Silva una poesía (Silva, 1886). El encuentro pudo suceder, entonces, entre enero y abril de 1886. Bien sabe esto Vallejo (2008b) quien dice: “Sanín Cano conoció a Silva en los primeros meses de 1886, en la casa de Antonio José Restrepo” (pg. 104). Serrano Camargo (1987) Miramón (1937), en sus vilipendiadas biografías de Silva, hablan muy poco del encuentro y no dicen ninguna fecha. Cano Gaviria (1992), si bien lo reseña largamente, tampoco establece fecha alguna.

¿Y cuándo se convirtieron en grandes amigos? ¿En qué momento llegó Silva a considerarlo como su amigo intelectual? Sanín Cano (1928) dice que no lo volvió a ver hasta uno o dos años después; Santos Molano (1996) se empeña en decir que se vieron ocho días después. ¿Y de dónde lo sacó? ¿De qué fuente, de qué periódico, de qué declaración? No cita y nosotros no hemos podido corroborar esta información.

Creemos que en el plazo de año y medio la amistad de Silva y Sanín Cano tomó tintes de intimidad intelectual, y he aquí el por qué. En *La Miscelánea* de Medellín y en *La Nación* de Bogotá, en agosto y septiembre de 1887, apareció el artículo *Juicio de un alemán sobre*

Víctor Hugo dedicado a José Asunción Silva, y su autor era Baldomero Sanín Cano (Sanín Cano, 1887). Y de abril de 1886 a septiembre de 1887 hay 17 meses, tiempo prudente para forjar una amistad. Desde ese momento, Sanín Cano fue el confesor intelectual de Silva, y tanto lo fue, que le corrigió los manuscritos de sus versos.

4.4.4 Fecha de las correcciones a la luz del viaje a Caracas, del naufragio del Amérique, del regreso a Colombia, de las cartas y de las publicaciones de los poemas

En el primer folio del manuscrito, con bella, esbelta y elegante caligrafía, reza la siguiente inscripción: “El Libro de Versos. 1891-1896-“. ¿Qué son esas fechas? ¿La escritura del manuscrito? ¿El período de composición de los poemas? Fecharemos las correcciones del manuscrito más a profundidad de lo hecho en la sistematización del material compulsando distintas fuentes y publicaciones. Será algo aproximado. Y antes de empezar, diremos que, ya no las correcciones, ni siquiera el manuscrito ha sido fechado por sus biógrafos; Vallejo, F. (2008b) es el único que dice algo sobre esta cuestión.

Al manuscrito de *El libro de versos* lo componen 26 poemas; en el índice, perdidos, figuran ocho más, aparte de cinco que se conocen y cuyo manuscrito no figura en la colección. La Editorial Cromos, en los años veinte, lo publicó y juntó tanto los que figuran con su manuscrito en la colección, como los que no (Silva, 1923). Los poemas cuyo manuscrito no reposa en la colección, pero que están en el índice son: *Al oído del lector* (Silva, 1903); *Infancia*, incluido en la colección de versos juveniles *Intimidades* (Silva,

1977); *Al pie de la estatua* (Silva, 1898a); *Serenata* (Silva, 1888), que se publicó en el periódico de Jerónimo Argáez en 1888 y *Las voces silenciosas* (Silva, 1893).

Habiendo ya hablado sobre el manuscrito y con base en la publicación de varios poemas, fecharemos las correcciones del manuscrito.

Triste, que pertenece al apartado *Cenizas*, fue publicado en mayo de 1887, con el siguiente subtítulo: “En el álbum de la señorita María Jesús Arias” (Silva, 1887). En septiembre de 1884, Leopoldo Arias, el padre de María Jesús Arias, había muerto repentinamente en el atrio de la Catedral de Bogotá (Santos Molano, 1996). A razón de este suceso, Silva escribió esta poesía en su álbum pocos días después de aquella muerte como una poesía de luto, de resignación, y quizás Silva, quizás María Jesús, la publicó en ese año en ese periódico.

Once años después, muerto Silva, apareció esta misma poesía en *La Miscelánea* de Medellín, con otra dedicatoria y con una estrofa nueva (Silva, 1898c). La dedicatoria era para Teodoro Ladrón de Guevara y la estrofa añadida decía:

Y que al cruzar aleteando
 Por el espacio sombrío,
 Van en el ser derramando
 Sueños de angustia y de frío. (pg. 214)

Esta estrofa aparece en el manuscrito con una letra distinta a la de Silva; es claro, pues, que Sanín Cano la añadió, bien entre 1887 y 1898, o entre la primera fecha del manuscrito y la primera publicación, 1891 y 1898. ¿Y podemos reducir aún más las fechas?

Teodoro Ladrón de Guevara, aunque queda un par de cartas de Silva dirigidas a él, ha sido una incógnita. En las dos ediciones que se han hecho de las cartas de Silva (Silva,

1996a; Silva, 1995) las encontramos con las notas de sus correspondientes compiladores.

Una de las cartas, con fecha 24 de marzo de 1896, dice:

Encontrará adjuntos los versos que tan grato me es ofrecerle para la corona fúnebre de su señor padre; los sonetos que deben llevar una primera página tal como el modelo (en romana por supuesto) y la tarjeta para el doctor Manrique (Silva, 1996a, pg. 120).

Quintero (1996) comenta esta carta así: “No se conocen los versos a que alude Silva. Manrique es Juan Evangelista Manrique” (pg. 185). Y Santos Molano (1995) así:

Estos sonetos bien pudieron ser los últimos versos que escribió Silva. Teodoro Ladrón de Guevara era un calígrafo e ilustrador famoso. No sabemos si la corona fúnebre de su padre fue de unos pocos ejemplares elaborados a mano, o si la hizo imprimir. (pg. 140)

El primero no se molesta en buscar aquellos versos y el segundo está confundido, pues lo que se va a imprimir son los sonetos, no los versos de la corona fúnebre.

¿Cómo nos explicamos la publicación de *Triste* en *La Miscelánea*, con esa dedicatoria y esa estrofa nueva? El manuscrito estaba en Bogotá y era propiedad de Roberto Suárez Lacroix (Sanín Cano, 1913, pg. 224). ¿Para qué publicarlo en Medellín, si tenía a su disposición todas las revistas de Bogotá? Y si lo mandó a Medellín, ¿por qué mandar ese y no otro más célebre? Mientras este señor tuvo el manuscrito, nadie, aparte de él, pudo tocarlo o publicar algo inédito de ahí. En su artículo *Paréntesis*, artículo dedicado a la vida y obra de Silva, Suárez Lacroix (1898) publicó las siguientes poesías: *Nupcial*, *Midnight dreams*, *...?...*, *Nocturno I*, *Muertos*, *Vejezes*, *Aserrín*, *Nocturno II*, *Luz de luna*, *Un poema*, *Paisaje tropical*, *Psicopatía* y *Triste*, el poema en cuestión.

Todo esto y la dedicatoria nos lo explicamos de la siguiente forma: los versos fúnebres a los que alude Silva en su carta son estos, los de su poema *Triste*, y son fúnebres, apropiados para un luto así, porque diez años antes se los había dedicado a María Jesús Arias en la muerte de su padre Leopoldo Arias. En ambos casos, la situación es la misma. Silva, entonces, tomó una copia del manuscrito y se la mandó a Teodoro Ladrón de Guevara con la dedicatoria. Este último, muerto Silva, lo publicó en *La Miscelánea* junto con la dedicatoria

Muchas cosas surgen de lo dicho; la corrección fue hecha en vida antes de marzo de 1896 y Silva la avaló pues se la mandó intacta a Teodoro. Esto concuerda con lo que diremos de los siguientes poemas.

Famoso, consagrado, antologado, mítico, estudiado... y corregido *Nocturno III*, se publicó por primera vez en Cartagena (Silva, 1894a). Silva iba como secretario de la Legación colombiana en Caracas y allí tuvo que hacer una parada. Visitó varias veces a Rafael Núñez y a su esposa Soledad en la hacienda el Cabrero, y se sorprendió de que muchas personas lo conocieran y le recitaran poesías suyas (Santos Molano, 1996). Una carta dirigida a su madre nos corrobora esto:

No se rían ni lo tomen á vanidad si les cuento que él [Enrique Román] y diez ó doce más me han dicho de memoria “Las dos mesas”, “Suspiros”, “La Serenata”, “Azahares”, en fin, todo lo que he publicado. Los versos á Rubén Darío los dicen veinte o treinta. (Silva, 1996a)

En esa ciudad, en la que no lo trataban de afectado sino que le recitaban sus versos y le tenían mucha estima, Silva decidió publicar esta poesía. Carlos Gastelbondo dirigía la revista; Silva la debió de conocer cinco meses antes en Bogotá, cuando publicaba en la *Revista Gris* y era miembro de ella. Como conclusión sobre el *Nocturno III*, las correcciones

que aparecen en el manuscrito también aparecen en la publicación príncipe: “Sentí” en lugar de “Hacia”; “Por el infinito negro” en lugar de “Por ese espacio negro” y, por tanto, tuvieron lugar antes de 1894.

Por boca de Carlos Arturo Caparoso supo Fernando Vallejo que Porfirio Barba Jacob consideraba a *Los maderos de San Juan* la mejor poesía escrita en lengua castellana (Vallejo, 2008b, pg. 37). Este poema tiene una sola corrección: “Esas arrugas hondas” en lugar de “Esos cabellos blancos”. Silva la publicó por primera vez en noviembre de 1892, a raíz de la muerte de su abuela paterna María de Jesús Frade, como reza en la nota que la acompaña (Silva, 1892). En esta publicación, ya tenía la corrección que le hizo Sanín Cano.

Tenemos, hasta ahora, que Sanín Cano corrigió el manuscrito entre 1892 y 1896, es decir, en vida de Silva y que él avaló las correcciones al publicar las poesías con ellas. ¿Concuerda esto con la vida de Sanín Cano? Tres cartas suyas a Carlos E. Restrepo¹⁰, la primera de 1891, la segunda de 1892 y la tercera de 1895, fueron enviadas desde Chapinero, el lugar donde era administrador del tranvía; además, un telegrama¹¹ dirigido por él en 1894 desde Bogotá, también a Carlos E. Restrepo, en el que lo invitaba a una comida con Silva, que bien reseñó el presidente en su artículo *Reminiscencias de José Asunción Silva*. Sanín Cano (1949) dice que se fue de Bogotá cuando terminaba el mandato del presidente Rafael Reyes con el golpe de estado, y no menciona ninguna salida antes de eso. Concluimos, pues, que Baldomero Sanín Cano estaba en Bogotá o en sus alrededores en las fechas en que creemos que corrigió el manuscrito.

¹⁰ No han sido publicadas. Reposan en la Sala Patrimonial de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia.

¹¹ Está actualmente en la biblioteca de la Universidad de Antioquia.

Respecto a la fecha de escritura del manuscrito, nos dice Sanín Cano en la entrevista que le concedió a de las Indias (1937):

Las poesías de Silva las conocí porque él me las leía; no las publicaba, pues sus negocios no andaban muy bien (...) A su llegada a Bogotá recogió sus poesías en un cuaderno, escritas a mano, con letra muy fina. De allí tomó su familia una copia hecha en máquina, que me remitió en 1913 a París, donde se hizo una edición con notas mías. (pg. 2)

Según él, Silva escribió o recogió (no dice “reconstruyó”) este manuscrito después del 13 de mayo de 1895, fecha en que regresó de Caracas (Vallejo, 2008b; Santos Molano, 1996). Por tanto, es clave saber si este manuscrito fue reconstruido o no, y de ello dependería la fecha de las correcciones.

En Caracas, Silva publicó solamente una cosa de su autoría: *Doctor Rafael Núñez* (Silva, 1894b). Santos Molano (1996) dice que la revista *Cosmópolis* reprodujo el *Nocturno III* de *La Lectura para todos* y que Silva aceptó que se publicara (pg. 845). En uno de sus artículos sobre Silva, nos dice Coll (1945), el joven director:

Cuando en la redacción de *Cosmópolis*, pequeña capilla de arte de los llamados “decadentes”, leímos el *Nocturno*, que publicaba un revista colombiana de la época, y supimos que su autor acababa de llegar a Caracas, como secretario de la legación de su país, nos sentimos exaltados, como acaso sólo es posible en esa edad en que parece que la vida va a consumarse en una eterna primavera. (pg. 446)

Ahí no dice que el *Nocturno* fuera publicado; tampoco en su otro artículo, escrito un mes después de la muerte de Silva. Es más: la edición crítica que hizo Orjuela (1996b) no dice que el *Nocturno* se hubiera publicado en Caracas y, por tanto, nuevamente Santos

Molano (1996) sostiene tesis muy importantes y no las sustenta. En las ediciones críticas no hay mención de algún poema que Silva hubiera publicado en Caracas; por el contrario, Silva llevó poemas de sus amigos para que se publicaran. Tal es el caso, por ejemplo, del poema *Tardes de octubre* de su tío Rivas Frade (1895), que se publicó en *El Cojo Ilustrado* de Caracas con la siguiente nota:

El señor José A. Silva.- Este caballero, actual secretario de la Legación de Colombia, nos ha favorecido con una producción del señor Rivas Frade, poeta colombiano, con la que engalanamos nuestras columnas.

Enviámosle las gracias. (pg. 42)

¿Por qué Silva no publicó ninguna poesía suya? Puede haber dos respuestas: su pudor no se lo permitía o no llevaba el manuscrito consigo. Coll (1945) dice que “(...) me leía José Asunción algunos de sus extraordinarios poemas y cuentos de sobremesa” (pg. 447). En carta desde Caracas a Rufino José Cuervo, fechada el 7 de octubre de 1894, dice Silva (1996a): “...siento un calorcito íntimo que me estimula a concluir varios poemitas empezados que forman parte de un libro con que vengo soñando desde hace cinco años y del cual hay una parte considerable hecha y casi lista” (pg. 123). En Bogotá, en esos momentos, sí se publicaron poesías de Silva: *Nocturno III* (Silva, 1895a) y *Sus dos mesas* (Silva, 1895b).

La edición príncipe de las poesías de Silva se hizo en Barcelona en 1908, con un prólogo de Miguel de Unamuno; fueron recopiladas por Hernando Martínez. La edición trae todas las correcciones del manuscrito, pero no es fiel al texto original de los poemas. Sanín Cano (1913) confirma esto:

La edición que le dió al público en 1908 un editor de Barcelona contiene alteraciones voluntarias del texto y erratas notables. Entre las primeras es de notar en el *Nocturno*

de la página 142, *rendida tú á mis súplicas* (banalidad insoportable), en vez de <<desnuda tú en mis brazos>> como imaginó el poeta. (pg. 224)

Después de esta, en 1910, se publicó la segunda edición, en la misma editorial y con las mismas planchas; más tarde, en 1913, la edición parisina, encargada a Sanín Cano por sus familiares, quienes le enviaron una copia hecha en máquina como base (de las Indias, 1937, pg. 2); la tercera fue hecha en México en 1917; la cuarta en 1918 en la Editorial Casa Maucci, la que publicó la primera y la segunda edición; después, la Editorial Cromos de Colombia publicó *El libro de versos*, con base en los manuscritos que le dio la familia, en 1923 aproximadamente. En 1945, la Editorial Horizonte, bajo la dirección de Santiago Martínez Delgado, publicó el facsimilar que hemos venido trabajando. Y desde ahí, las ediciones de versos de Silva son incontables. En 1977, Hector Orjuela hizo la edición crítica; luego la amplió en 1991. Hemos tenido oportunidad de ver estas y muchas más, y todas tienen las correcciones de las que hemos venido hablando.

Las hojas del manuscrito tienen un deterioro gradual entre ellas; la pluma y la letra son unos mismos todo el tiempo, excepto en las correcciones, y el tamaño de la hoja varía. Como si hubieran sido hechos en un período de tiempo medio. En el manuscrito hay dos fechas: la primera acompaña al poema *Ronda*, y reza 24 de diciembre de 1889; la segunda a *Paisaje tropical* y dice abril de 1895. La primera no es relevante pues es una hoja suelta que Silva guardó entre sus papeles o en su bolsillo cuando el naufragio; la segunda nos dice mucho, pues está fechada después del naufragio y la hoja está en un estado mejor que las demás. De esto podemos concluir, que el manuscrito no se escribió en un mismo período de tiempo, es decir, que no fue reconstruido a partir de 1895, sino que Silva lo tuvo guardado o no lo perdió en el naufragio.

Recapitulemos lo dicho: desde que Silva y Sanín Cano se conocieron en los primeros meses de 1886, su amistad tomó tintes de intimidad intelectual, hasta el punto de confiarle la corrección de sus poemas. Entre 1891 y 1896, Silva pensó en reunirlos en una colección de título *El libro de versos*. Los originales se perdieron en el naufragio del *Amerique*. A su llegada a Bogotá, Silva lo reescribió junto con su novela *De Sobremesa*. Los manuscritos de sus versos se los confió a Sanín Cano para que los corrigiera: no hay una prueba certera de que Silva hubiera perdido el manuscrito en el naufragio y, por tanto, no podemos decir con certeza que Sanín Cano hubiera corregido el manuscrito ya reconstruido entre 1895 y 1896; todo apunta a que Silva no lo hubiera perdido sino que lo hubiera tenido bien fuera guardado en Bogotá, bien fuera rescatado del naufragio. Con base en esto, podríamos decir que el manuscrito se corrigió entre 1891 y 1896, fecha de muerte del poeta en que pasó a manos de Roberto Suárez Lacroix. Toda su vida calló lo que hizo por su amigo; y durante un siglo, se había mantenido oculto. Los poemas vivieron y se hicieron famosos aun con las correcciones de Sanín Cano, que Silva avaló, pues, como hemos demostrado, se hicieron en vida.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIONES

Con base en la evidencia que se presentó en este proyecto, no podemos concluir con certeza si Silva reconstruyó *El libro de versos* a su llegada a Bogotá en 1895 o si no tuvo que hacerlo porque no se le hubiera perdido realmente en el naufragio. Santos Molano (1996) sostiene que sí se le perdió, pero Fernando Vallejo (comunicación personal, 2020) dice que no hay evidencia suficiente de que se le hubiera perdido. Las declaraciones de Sanín Cano (1913), Coll (1945), entre otras, apuntan a que no se le perdió. De haberlo reconstruido, Sanín Cano le ayudó con su memoria o con las publicaciones de los poemas a corregirlo; de no haberlo perdido, Sanín Cano fue su corrector durante los cinco años de escritura que comprende el manuscrito según la fecha que reza en la portada.

José Asunción Silva, quien se daba la fama de pedante, de creído, de soberbio (Arciniegas, 1936); quien despreciaba la poesía que se hacía en ese entonces en Colombia, quien iba a “corchar” con lo que sabía de literatura al presidente Miguel Antonio Caro (Arciniegas, 1938); quien se consideraba por encima de los gustos de la gente (Arciniegas, 1936), quien fue, en palabras de Rubén Darío “la piedra angular y toral de la poesía moderna en lengua castellana” (Rivas Groot, 1919), no tuvo mientes en escoger a Baldomero Sanín Cano para que le corrigiera sus poesías dado que era para él su confesor intelectual (Silva, 1996).

La relación de estos dos hombres llegó hasta tal punto en cuestión de un par de años. Se conocieron en los primeros meses de 1886 (Vallejo, 2008b); un año y medio después, en 1887, Baldomero Sanín Cano ya le estaba dedicando un artículo (Sanín Cano, 1887). De ahí

en adelante, fueron grandes amigos, grandes amigos unidos por el arte y la literatura. Sanín Cano parecía no saber mucho de la vida de Silva (Vallejo, 2008b): conoció a fondo su inteligencia, sus gustos, sus poesías, sus prosas; pero no conoció sino superficialmente su quiebra, sus necesidades, sus preocupaciones. Se trataban de “usted”, no hablaban sino de arte y, al parecer, Silva nunca le pidió dinero prestado, como sí lo hizo con sus demás amigos (Santos Molano, 1996; Vallejo, 2008b).

Ninguno de los amigos y editores de Silva pudo haber corregido el manuscrito por las razones expuestas en los resultados. Ismael Enrique Arciniegas, Julio Flórez, Federico Rivas Frade y sus demás amigos poetas no tuvieron nada que ver en la corrección de *El libro de versos*; tampoco Roberto Suárez Lacroix, el propietario del manuscrito. El verdadero corrector no era poeta, ni era dueño del manuscrito. Baldomero Sanín Cano se lució en su vida como un crítico literario, autor de cientos de artículos regados por nuestro continente (Vallejo, 2008b; Santos Molano, 1996; Cano Gaviria, 1992). Apenas escribió un libro al final de su vida (Sanín Cano, 1949). Los demás que se conocen, una veintena, son recopilaciones temáticas de sus escritos. Donde primero habló de Silva fue en París, en la edición de versos que hizo allí (Sanín Cano, 1913). Después escribió un puñado de artículos sobre él (Sanín Cano, 1923, 1928, 1937, 1938, 1949). Todos dan cuenta de lo mismo: del inconmensurable conocimiento que tenía de la obra de su amigo. Citaba versos, que estaban perdidos, de memoria; hablaba de las lecturas preferidas de Silva; conocía el manuscrito desde el primer folio hasta el último. Cuenta lo anterior como pruebas circunstanciales que sustentan la tesis de él como corrector.

La confirmación absoluta viene cuando se compulsa su caligrafía con la de las correcciones, pues son bastante parecidas, si no es que idénticas. La pluma inclinada hacia la

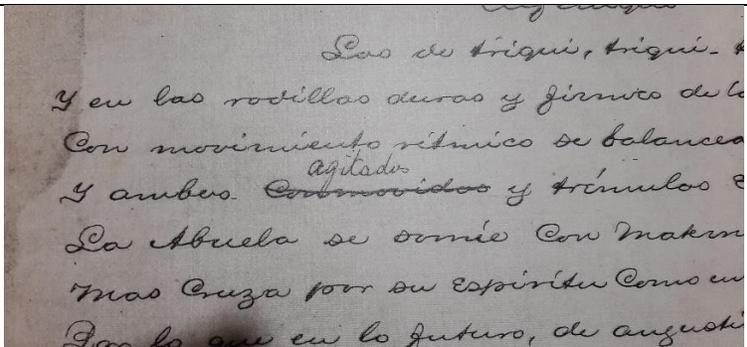
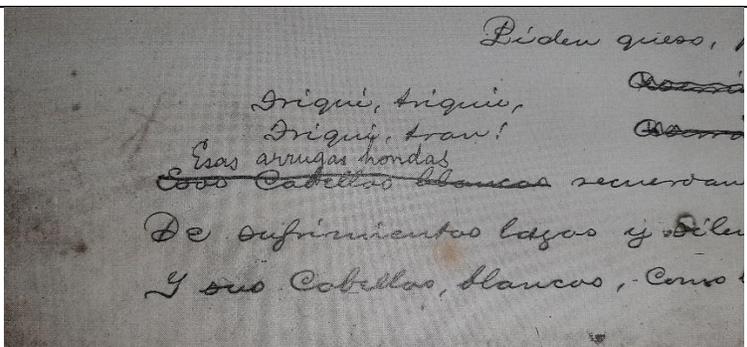
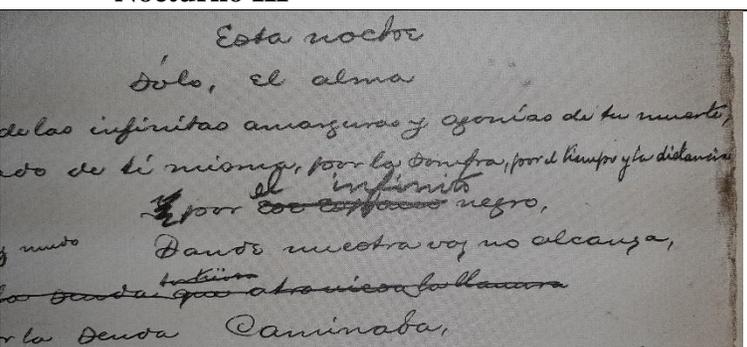
derecha, trazos delgados, y letra que no ocupa toda la hoja, como sí lo hace la de Silva. Las correcciones de Baldomero Sanín Cano, 35 en total, están bien hechas de acuerdo con lo presentado en los resultados, y fueron estilísticas la mayoría de ellas. Baldomero Sanín Cano calló toda su vida lo que había hecho por Silva, pues no habla de ello en ninguno de sus artículos (Sanín Cano, 1923, 1928, 1937, 1938, 1949). Y no sólo él: se había mantenido oculto hasta ahora. Ninguno de sus biógrafos (Vallejo, 2008b; Santos Molano, 1996; Cano Gaviria, 1992; Miramón, 1937; Orjuela, 1996a), ninguno de sus editores, ninguno de los propietarios de sus manuscritos, dieron cuenta de las correcciones que tiene *El libro de versos*. Esto, por lo expuesto en los antecedentes, pudo ser por varias razones: la inaccesibilidad al manuscrito, la escasez de la edición facsimilar, y lo raro de que a un poeta en lengua española lo corrigieran en vida.

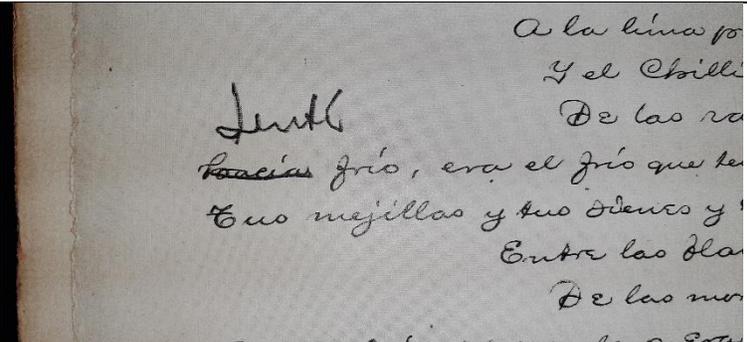
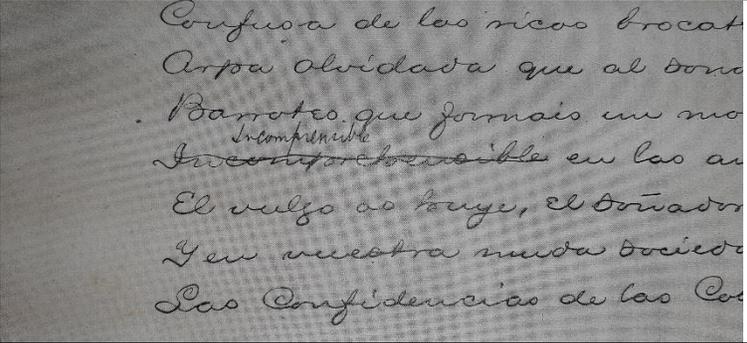
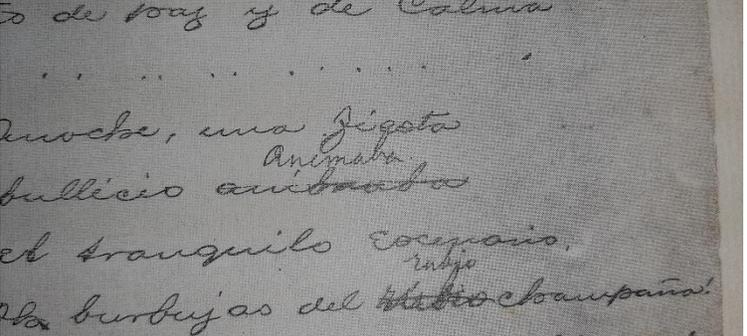
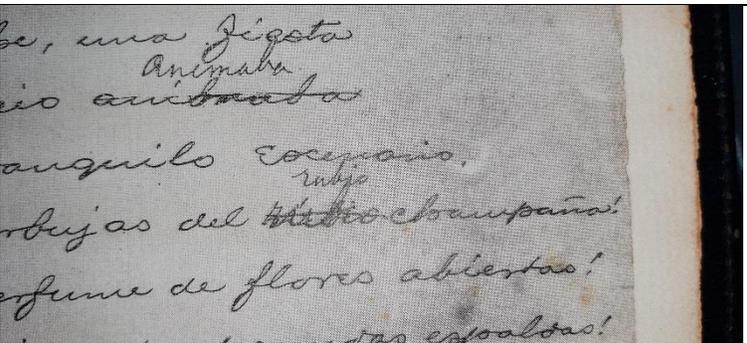
CAPÍTULO 6

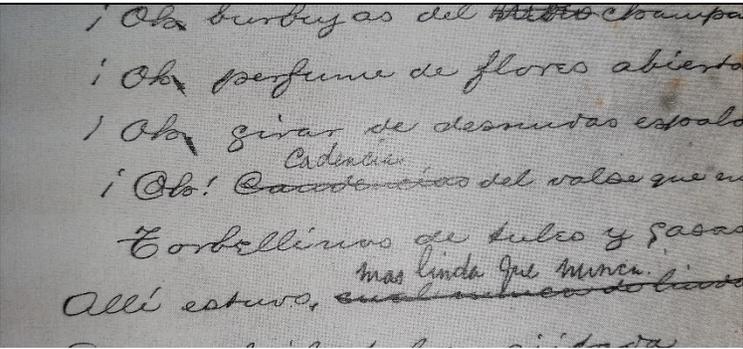
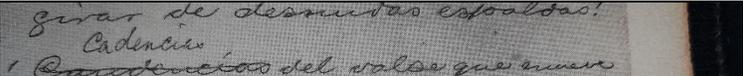
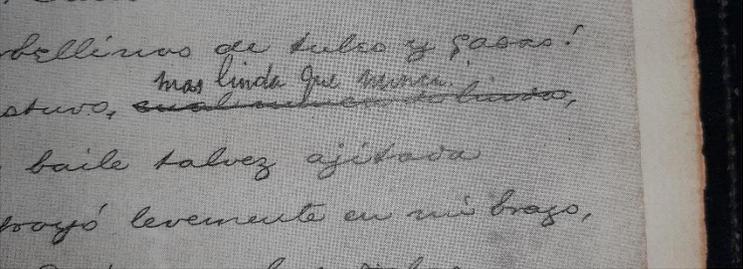
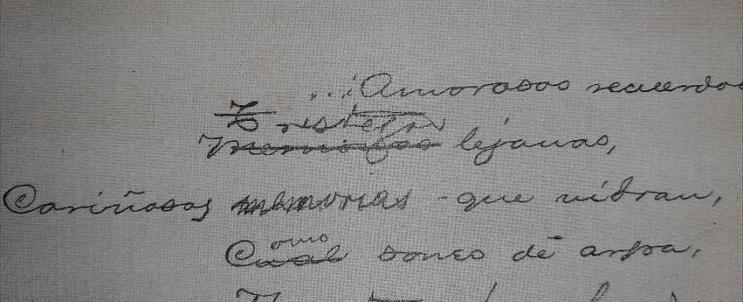
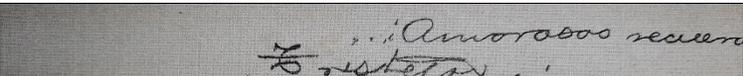
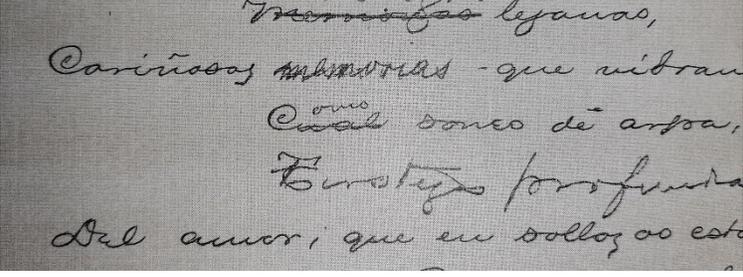
ANEXOS

6.1 Fotos de las correcciones por poema de Baldomero Sanín Cano en el manuscrito de *El libro de versos*

Tabla 21. Fotografías de las correcciones por poema hechas por Baldomero Sanín Cano.

Los maderos de San Juan	
Original: conmovidos	
Corrección: agitados	
Original: Esos Cabellos blancos	
Corrección: Esas arrugas hondas	
Nocturno III	
Original: y por ese espacio negro	
Corrección: Por el infinito	

<p>Original: hacia (sic) frío</p>	
<p>Corrección: Sentí frío</p>	
Vejece	
<p>Original: Incomprehensible</p>	
<p>Corrección: Incomprensible</p>	
Luz de luna	
<p>Original: "ininteligible"</p>	
<p>Corrección: animaba</p>	
<p>Original: "ininteligible"</p>	
<p>Corrección: rubio</p>	
<p>Original: candencias</p>	

<p>Corrección: cadencias</p>	 <p>¡ Oja burbujas del alito chaupá ¡ Oja perfume de flores abierta ¡ Oja girar de desnudas espaldas ¡ Oja! ^{Cadencias} cadencias del vals que en Corbellinos de tulco y gasas Allí estuvo, ^{mas linda que nunca.} cual nunca de baile</p>
<p>Original: cual nunca de linda</p>	 <p>girar de desnudas espaldas! Cadencias ¡ Cadencias del vals que nunca</p>
<p>Corrección: mas (sic) linda que nunca</p>	 <p>bellinos de tulco y gasas! mas linda que nunca. estuvo, cual nunca de baile, baile talvez ajitada apoyó levemente en mis brazos,</p>
<p>Original: Memorias</p>	 <p>... ¡ Amoroos recuerdo</p>
<p>Corrección: Tristezas</p>	 <p>Tristezas Memorias lijanas, Cariñosos memorias - que vibran, Cual ^{como} dones de arpa, ...</p>
<p>Original: "ininteligible"</p>	 <p>... ¡ Amoroos recuen</p>
<p>Corrección: memorias</p>	 <p>Tristezas Memorias lijanas, Cariñosos memorias - que vibran Cual ^{como} dones de arpa, Tristeza profunda Del amor, que en dolores este</p>
<p>Original: sus ojos</p>	

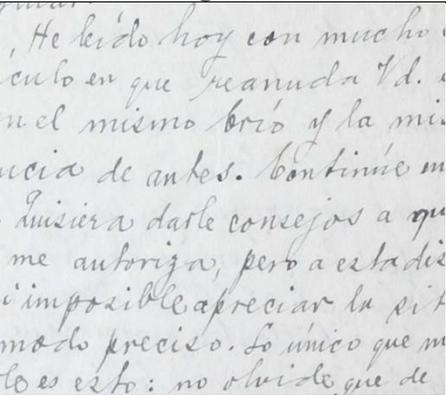
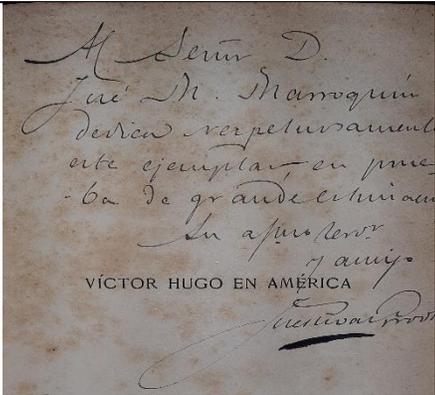
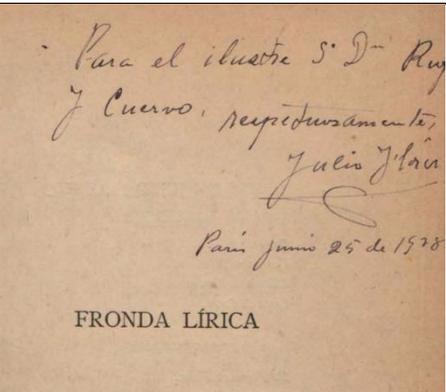
<p>Corrección: su pecho</p>	
<p>Triste</p>	
<p>Estrofa añadida:</p> <p>Y que al cruzar aleteando Por el espacio sombrío Van en el ser derramando Sueños de angustia y de frío</p>	

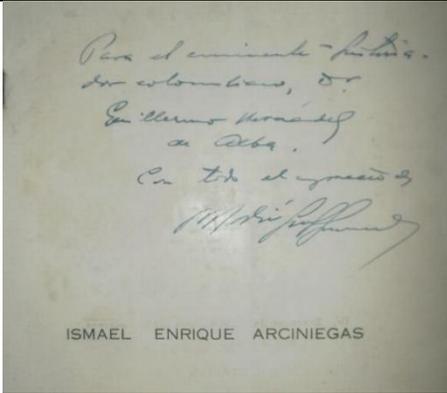
<p>Psicopatía</p>	
<p>Original: "ininteligible" Corrección: saltan</p>	
<p>Original: rasquese (sic) Corrección: Muevase (sic)</p>	

Elaboración propia. Esta tabla le permitirá al lector ver de primera mano las correcciones que hizo Baldomero Sanín Cano en el manuscrito.

6.2 Fotos de la caligrafía de algunos de los poetas, editores y amigos de Silva citados en este proyecto

Tabla 22. Fotografías de las caligrafías de los posibles correctores del manuscrito de *El libro de versos*.

Poeta, editor o amigo de Silva	Caligrafía
Baldomero Sanín Cano, corrector	 <p>He leído hoy con mucho gusto el libro en que Juanada Vd. me envió el mismo libro y la misma copia de antes. Continúe me gustaría darle consejos a que me autoriza, pero a esta distancia es imposible apreciar la pitada modo preciso. Lo único que me ocurre es esto: no olvide que de</p>
José María Rivas Groot, poeta y amigo de Silva	 <p>A Señor D. José M. Manroguín dedico respetuosamente este ejemplar, en prueba de grande estimación Su apuro levo y amigo VÍCTOR HUGO EN AMÉRICA José María Rivas Groot</p>
Julio Flórez, poeta y amigo de Silva	 <p>Para el ilustre S. D. Ruy J Cuervo, respetuosamente, Julio Flórez París junio 25 de 1928 FRONDA LÍRICA</p>

<p>Ismael Enrique Arciniegas, poeta y amigos de Silva</p>	 <p>Para el amable poeta. de Colombia, Sr. Guillermo Hernández en Cuba. En todo el mundo, 11/11/1911</p> <p>ISMAEL ENRIQUE ARCINIEGAS</p>

CAPÍTULO 7

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, A. (1974). *Poesía y estilo de Miguel Ángel Osorio (Maín Ximénez, Ricardo Arenales, Porfirio Barba-Jacob)*. Florida: Tesis doctoral.
- Amícola, J. (2001). Puig, los nombres y el geneticismo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (54), 149-162.
- Añez, J. (1 de septiembre de 1884). Candelario Obeso. *Papel Periódico Ilustrado*, IV(74), 18-19.
- Arciniegas, G. (1967). *Genio y figura de Jorge Isaacs*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Arciniegas, I. E. (18 de abril de 1936). El palique sobre Julio Flórez. *El Gráfico*, 26(1275), 1142-1147.
- Arciniegas, I. E. (3 de enero de 1938). Segundo palique sobre Silva. *El Tiempo*, págs. 7-13.
- Arciniegas, I. E. (Enero de 1893). Rondel de Rollinat. *Revista Gris*, II(2), 36.
- Arciniegas, I. E. (17 de enero de 1965). Palique sobre José Asunción Silva. *El Tiempo*, págs. 1-2.
- Arias Argáez, D. (1921). *Perfiles de antaño*. Bogotá: Cromos.
- Arias Argáez, D. (1946). *Charla superficial y frívola pronunciada en el Museo Colonial con motivo del cincuentenario de la muerte de José Asunción Silva*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- Aristophanes. (2015). *Frogs*. Oxford: Faenum Publishing.
- Balaguer, J. (1974). *Apuntes para una historia prosódica de la lengua castellana*. Ciudad de México: Gómez-Pamplona.
- Balderston, D. (2015). Senderos que se bifurcan: dos manuscritos de un cuento de Borges. *Cuadernos LIRICO*, (12), 1-8.
- Barba Jacob, P. (1932). *Canciones y elegías*. Ciudad de México: Alcancía.
- Barba Jacob, P. (1985). *Poesías*. Bogotá: Colcultura.
- Bécquer, G. A. (2012). *Obras completas*. Madrid : Cátedra.
- Bello, A. (1882). *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Bogotá: Echeverría Hermanos.

- Belmonte Fernández, D. (2014). Borradores, originales, copias y recopilaciones. Los libros de estatutos del Cabildo Catedralicio Sevillano. *Revista HID*, (41), 45-74.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Camurati, M. (1974). Un capítulo de versificación modernista: el poema de cláusulas rítmicas. *Bulletin Hispanique*, LXXVI(3-4), 286-315.
- Cano Gaviria, R. (1992). *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cano, F. (13 de octubre de 1888). José Asunción Silva. *El Espectador*, pág. 394.
- Caparrosa, C. (1961). *Dos ciclos de lirismo colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Carpentier y Valmont, A. (21 de diciembre de 1951). La Vorágine en Europa. *El Nacional*, pág. 8.
- Carrasquilla, T. (1958). Por el poeta. En T. Carrasquilla, *Obras Completas II* (págs. 702-704). Medellín: Bedout.
- Castillo, E. (21 de Agosto de 1927). Una hora con Daniel Arias Argáez. *El Tiempo*, págs. 177-179.
- Ceballos Viro, I. (10 de enero de 2012). Los misterios de Bécquer: el manuscrito perdido. *Centro Virtual Cervantes*. Tomado de https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/enero_12/10012012_02.htm
- Coll, P. E. (1896). José Asunción Silva. *El Cojo Ilustrado*, 5(108), 500-501.
- Coll, P. E. (1945). José Asunción Silva. *Revista de América*, III(9), 446-449.
- Cuervo Márquez, E. (1937). *Ensayos y conferencias*. Bogotá: Cromos.
- Cuervo Urisarri, R. J. (1954). *Obras completas, tomos I y II*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Cueva Lobelle, A. (2011). *Lengua, poder e imaginario de nación en el ciclo autobiográfico "El río del tiempo" de Fernando Vallejo*. Oviedo: Tesis doctoral.
- Darío, R. (1888). *Azul*. Valparaíso: Imprenta y Litografía Excelsior.
- Davis, O. (Marzo de 2002). The Author at Work in Genetic Criticism. *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, 25(1), 92-106.
- de Cervantes Saavedra, M. (2005). *Obras completas II*. Madrid: Cátedra.
- de Espronceda, J. (1975). *Poesías completas*. Barcelona: Bruguera.

- de Nebrija, A. (1946). *Gramática castellana*. Madrid: Edición de la Junta del Centenario de la Barra, E. (1888). *Estudios sobre la versificación castellana*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- de las Indias, J. (30 de mayo de 1937). Una hora con Sanín Cano. *El Tiempo*, págs. 1-2.
- de Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: Librairie Payot y Cia.
- de Souza, E. M. (2010). Crítica genética e crítica biográfica. *Letras de Hoje*, 45(4), 25-29.
- Diaconu, D. (2012). *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*. Madrid: Tesis doctoral.
- Díaz Guerra, A. (1896). José A. Silva. *Literatura de El Heraldo*, IV, 313-314.
- Dutton, B. (1968). La profesión de Gonzalo Berceo y el manuscrito del Libro de Alexandre. *Berceo*, (80), 285-294.
- Esguerra, D., & Abella, A. (8 de enero de 1968). Domingo Esguerra: 75 años Testigo Presencial de la Historia de Colombia. *El Tiempo*, pág. 10.
- Falconer, G. (1993). Genetic Criticism. *Comparative Literature*, 45(1), 1-21.
- Deppman, J., Ferrer, D., & Groden, M. (2004). Genetic Criticism: Texts and Avant-textes. Philadelphia: des transitions entre états. *Modèles linguistiques*, 1-3.
- Flórez Roa, J. (1945). *Poesía*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
- Flórez, J. (Mayo de 1894). Mis "flores negras". *Revista Gris*, II(5), 158-159.
- Flórez, J. (1908). ¿Por qué se mató Silva? En J. A. Silva, *Poesías* (págs. 20-21). Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega.
- Fresnillo Núñez, J. (1988). *Las correcciones en el ms. 10075 B.N en la transmisión del texto de Vitrubio*. Universidad Complutense de Madrid: Tesis doctoral.
- García Aguilar, E. (2009). Prólogo. En P. Barba Jacob, *Escritos mexicanos* (págs. 7-32). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- García Molina, B. (Julio-diciembre de 2017). Aportes de Saussure al desarrollo de la Lingüística como ciencia. *Cuaderno de Pedagogía Universitaria*, XIV(28), 34-44.
- García Ortiz, L. (1 de junio de 1896). Quid est veritas? *La Campana*, 2-3.
- Girón, L. M. (15 de octubre de 1889). Anuncio. *Colombia Ilustrada*(8), 135.
- Gómez Restrepo, A. (1945). *Historia de la literatura colombiana, tomos I, II, III, IV*. Bogotá: Imprenta Nacional.

- Gresillon , A. (1 de agosto de 2007). La crítica genética: orígenes, teorías, espacios, fronteras. *Veredas*(8), 31-45.
- Hay, L. (1979). *Essais de critique génétique*. París: Flammarion.
- Herder, J. G. (2010). *Traité sur l'origin des langues*. París: Éditions Allia.
- Jackobson, R., & Levi-Strauss, C. (1987). Baudelaire's Les Chats. En R. Jakobson, & C. Levi-Strauss, *Language in Literature* (págs. 180-197). Londres: Harvard University Press.
- Jaramillo Meza, J. B. (1952). *Vida de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: Kelly.
- Jiménez Panesso, D. (2009). *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jiménez, J. R., Pino, F., & Rodríguez, C. (2011). *Poética de la escritura. El taller del poeta; ensayo de crítica genética*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Kinderman, W. & Jones, J. (2009). *Genetic Criticism and the Creative Process*. Rochester: University of Rochester Press.
- Lazarus, M. (2016). *Aristotelian Criticism in Sixteenth-Century England*. Londres: Oxford Handbooks Online.
- Levy, K. (1958). *Vida y obras de Tomás Carrasquilla*. Medellín: Editorial Bedout.
- Lois, É. (1995-1996). Amado Alonso, precursor de la crítica genética. *CAUCE: Revista de Filología y su Didáctica*(18-19), 401-408.
- Lois, É. (2012). Una práctica de la crítica genética frente al espejo. *Boletín GEC*(16), 19-33.
- Lois, É. (2014). La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y métodos. *Creneida*(2), 57-78.
- Lopez Plázas, N. C. (2019). *El ojo invisible en la obra cinematográfica y narrativa autoficcional de Fernando Vallejo: trazos para la construcción de una poética de la mirada*. Bogotá: Tesis doctoral.
- Manrique, J. (Enero de 1914). José Asunción Silva: Recuerdos Íntimos. *Revista de América, I*(XX), 28-41.
- Martin, G. (1990). La vorágine. *Modern Language Review*, 85(2), 486.
- Martin, G. (2011). *Gabriel García Márquez: una vida*. Madrid: Penguin Random House.
- Marx, W. (2007). Les résistances théoriques à la critique génétique. En Varios, *La création en acte: Devenir de la critique génétique* (págs. 51-63). París: Faux Titre.

- Mataix, R. (2006). Prólogo y notas a las poesías. En J. A. Silva, *Poesía y De sobremesa*. Madrid: Cátedra.
- Mazzocchi, G. (2005). Un testimonio manuscrito antiguo de Cárcel de amor. En *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (págs. 167-175). La Coruña: Toxosoutos.
- Mejía, E. (1989). *Obras completas*. Medellín: Secretaría de Cultura.
- Méndez Bejarano, M. (1907). *La ciencia del verso: teoría general de la versificación*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldana, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. SAGE Publications, Inc..
- Miramón, A. (1937). *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*. Bogotá: Revista de las Indias.
- Montoya, P. (2007). Contornos de la crítica literaria en Colombia. *Literatura: teoría, historia, crítica.*, 9, 403-411.
- Mosquera Salazar, S. A. (2000). *Taller de literatura a través de los cuentos de Tomás Carrasquilla*. Bogotá: Tesis de grado.
- Moya, F. (1988). Sobre un manuscrito de las Heroidas de Ovidio. *Cuadernos de Filología Clásica*, XXI, 139-152.
- Orjuela, H. (1977). Notas a las poesías y prólogo. En J. Asunción Silva, *Intimidaciones*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orjuela, H. (1996a). *Las luciérnagas fantásticas: poesía y poética de José Asunción Silva*. Bogotá: Kelly.
- Orjuela, H. (1996b). Notas a las poesías y prólogo. En J. A. Silva, *Obra completa* (págs. 48-224). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Ospina, W. (2002). *Por los países de Colombia: Ensayo sobre poetas colombianos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Pombo, R. (s.f). *Fábulas*. Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia.
- Prescott, L. (1985). *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Propp, V. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quiroga, H. (1987). Carta a José Eustacio Rivera. En M. Ordóñez Villa, *La Vorágine: textos críticos* (págs. 301-302). Bogotá: Alianza Editorial.

- Restrepo, A. J. (2 de noviembre de 1916). José Asunción Silva. *Gil Blas*.
- Restrepo, C. E. (2 de julio de 1919). Reminiscencias de José Asunción Silva. *Colombia*, IV(157), 61-62.
- Rivas Frade, F. (15 de enero de 1895). Tardes de octubre. *El Cojo Ilustrado*, 42-43.
- Rivas Groot, E. (19 de noviembre de 1919). Silva. *La Crónica*, 23-25.
- Rivas Groot, J. (1886). *La Lira Nueva*. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- Rivas Groot, J., & Marroquín, L. (1907). *Pax*. Bogotá: Imprenta La Luz.
- Robledo Cadavid, J. F. (Enero-junio de 2018). Álvaro Mutis, poeta insular: su poesía en la tradición colombiana. *Cuadernos de literatura*, XXI(41), 288-301.
- Ruano, J. M. (1927). *Lecciones de literatura preceptiva*. Bogotá: Colegio Nacional de San Bartolomé.
- Rubén Darío. (1949). *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar.
- Rueda Vargas, T. (1963). El Silva que yo conocí. En T. Rueda Vargas, *Escritos II* (págs. 287-293). Bogotá: Antares.
- Sanín Cano, B. (Septiembre de 1887). Juicio de un alemán sobre Víctor Hugo. *La Miscelánea*, 10(4), 831-834.
- Sanín Cano, B. (¿1913?). Notas. En J. A. Silva, *Poesías* (págs. 211-247). París: Sociedad de Ediciones Louis Michaud.
- Sanín Cano, B. (12 de Abril de 1923). En defensa de Silva. *El Correo Liberal*, pág. 1.
- Sanín Cano, B. (8 de Noviembre de 1928). Una consagración. *Universidad*, 106, 533-536.
- Sanín Cano, B. (1937). Prólogo. En A. Miramón, *José Asunción Silva: ensayo biográfico con documentos inéditos*. Bogotá: Revista de las Indias.
- Sanín Cano, B. (Agosto de 1938). Recuerdos de J.A. Silva. *Pan*, 23, 115-122.
- Sanín Cano, B. (1949). *De mi vida y otras vidas*. Bogotá: Revista de América.
- Santos Molano, E. (1995). Notas a las cartas. En J. A. Silva, *Cuarenta y cinco cartas*. Bogotá: Gradiva.
- Santos Molano, E. (1996). *José Asunción Silva: el corazón del poeta*. Bogotá: Planeta.
- Scheurs, L. (2006). *Las formas de tratamiento en la obra de Tomás Carrasquilla (1858-1940)*. Groninga: Tesis doctoral.
- Schizzano Mandel, A. (1985). La dama juega al duende: Pre-texto, geno-texto y feno-texto. *Bulletin of the Comediantes*, 37(1), 41-54.

- Serpa Flórez de Kolbe, G. (1994). *Todo nos llega tarde. Julio Flórez. Biografía*. Bogotá: Planeta.
- Serrano Camargo, R. (1987). *Silva: imagen y estudio análítico del poeta*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- Sfeir de González, N. (2003). *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1992-2002*. Illinois: Praeger.
- Silva, J. A. (Diciembre de 1882). Las golondrinas de P. J. Beranger. *Papel Periódico Ilustrado*, II(31), 108.
- Silva, J. A. (29 de abril de 1884). Poema sin título. *El Liberal* 2(Trimestre I), pág. 14.
- Silva, J. A. (20 de abril de 1886). A un pesimista. *La Siesta*, 2, 11.
- Silva, J. A. (3 de mayo de 1887). Triste. *La Nación*(164), 7.
- Silva, J. A. (12 de mayo de 1888). Serenata. *El Telegrama*(32), pág. 23.
- Silva, J. A. (1889). Prólogo. En F. Rivas Frade, *Bienaventurados los que lloran* (págs. 4-15). Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas.
- Silva, J. A. (Noviembre de 1892). Los maderos de san Juan. *Revista Ilustrada*, II(IV), 462-463.
- Silva, J. (Junio de 1893). Las voces silenciosas. *El Herald*, II, 184.
- Silva, J. A. (Agosto de 1894a). Nocturno III. *Lectura para todos*, II(7), 50-51.
- Silva, J. A. (Diciembre de 1894b). Doctor Rafael Núñez. *El Cojo Ilustrado*, III(67), 379-380.
- Silva, J. A. (15 de Enero de 1895a). Nocturno III. *El Telegrama*, IX(2455), págs. 42-43.
- Silva, J. A. (14 de Abril de 1895b). Sus dos mesas. *El Telegrama*, IX(2522), pág. 3.
- Silva, J. A. (24 de Agosto de 1897a). Muertos. *El Rayo* X(66), 89.
- Silva, J. A. (1897b). Psicopatía. *El Consueta*, V(64), 29-29.
- Silva, J. (15 de noviembre de 1898a). Al pie de la estatua. *El Cojo Ilustrado*, VII(166), 780-781.
- Silva, J. A. (22 de mayo de 1898b). Fragmento de De sobremesa. *El Rayo* X(215), 2.
- Silva, J. A. (1898c). Triste. *La Miscelánea*, IV.
- Silva, J. (3 de Diciembre de 1903). Al oído del lector. *El Nuevo Tiempo Literario*, I(489), 457.

- Silva, J. A. (1908). *Poesías*. Barcelona: Imprenta de Pedro Ortega.
- Silva, J. A. (1910). *Poesías*. Barcelona: Casa Maucchi.
- Silva, J. A. (1917). *Sus mejores poemas*. Ciudad de México: Cultura.
- Silva, J. A. (1923). *El libro de versos*. Bogotá: Cromos.
- Silva, J. A. (1945). *El libro de versos, edición facsimilar*. Bogotá: Horizontes.
- Silva, J. A. (1977). *Intimidades*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Silva, J. A. (1995). *Cuarenta y cinco cartas*. Bogotá: Gradiva.
- Silva, J. A. (1996a). *Cartas*. Bogotá: Ediciones Casa Silva.
- Silva, J. A. (1996b). *Obra completa*. Madrid: Archivos.
- Silva, R. (1869). *Ricardo Silva en el juicio de sucesión promovido por los hermanos de su padre*. Bogotá: Imprenta de Foción Mantilla.
- Silvester, N. (1970). *The homilies and dominicales of Tomás Carrasquilla*. Liverpool: University of Liverpool.
- Suardíaz, L. (1995). *Los múltiples rostros de León de Greiff*. Cali: Arte y Literatura de la Universidad del Valle.
- Suárez Lacroix, R. (Marzo de 1898). Paréntesis. *Repertorio Colombiano*, XVII(5), 340-375.
- Suárez Lacroix, A. (4 de octubre de 1889). Memorial. *La Nación*(4), 3.
- Sullivan, M. J. (1948). *Un tratamiento biográfico de Tomás Carrasquilla*. Utah: Tesis doctoral.
- Triana Arenas, R. (Dirección). (2002). *Barba-Jacob el Hechizado* [Película]. Colombia.
- Valdelamar Sarabia, L., & Ortiz Cassiani, J. (Enero-junio de 2009). La actividad intelectual de Candelario Obeso: entre el reconocimiento y la exotización. *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*(9), 9-34.
- Valle, C. (1992). *El discurso poético de Porfirio Barba Jacob: marginalidad y evolución poética*. New York: Tesis doctoral.
- Vallejo, F. (2008a). *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2008b). *Almas en pena chapolas negras*. Bogotá: Alfaguara.
- Vauthier, B. (2009). Génétique de la production écrite et linguistique. *Modèles Linguistiques*, XXX(59), 176.

Villa, H. (1946). Recuerdos de silva. En Varios, *Una interpretación del Nocturno* (págs. 59-62). Bogotá: Kelly.

Von Humbolt, W. (2018). *Le prodige de l'origine des langues*. París: Éditions Manucius.

Walker, C. (2013). Buscando la obra: Juan José Saer, *Papeles de trabajo*. Cuadernos *LIRICO*, (8), 1-5.

Yoshikawa, K. (2005). Un exemple de la critique génétique: les brouillons de la Recherche confrontés aux lettres de Proust. En *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus*. (págs. 638-644). París: Presses Universitaires de France.