

tenía pretensiones innovadoras. Hoy, mirando a la distancia, las antologías de 1886 parecen reflejarse en un trozo de Eduardo Castillo:

la gloria es mito,  
y el verso más hermoso del poeta  
queda en el agua y en la arena escrito.

De los nombres en que coincidieron nuestros antologistas, solamente quedan diez en las antologías actuales; como lo había intuído Pombo.

Sin embargo, no puede calificarse como inane la aparición de las antologías de 1886. El solo hecho revela el gusto, el esfuerzo fervoroso por la poesía. Además, las publicaciones de las tertulias no dejan de ser un valor documental para los estudiosos. Tanto *El Repertorio Colombiano*, como el *Papel Periódico Ilustrado* tienen índices ya publicados por el Instituto Caro y Cuervo, cuya autoría pertenece a José J. Ortega Torres, y el acervo representa un buen venero de estudio.

JOSÉ NÉSTOR VALENCIA ZULUAGA

Instituto Caro y Cuervo.

## JOSÉ ASUNCIÓN SILVA Y EL SADISMO INTELECTUAL

Por extensas y profundas que hayan sido las indagaciones críticas hechas al acontecimiento literario que llamamos *modernismo*, muchos aspectos de esta extraordinariamente rica manifestación literaria quedan aún por explorar. Como siempre, son los lugares comunes los que nos suelen dificultar la tarea de ver claramente nuestro tema. En este caso, concretamente, me refiero al concepto tan socorrido de que los modernistas fueran estetas que tendieran a valorar sobre todo la delicadeza en la expresión, esforzándose por crear obras primordialmente elegantes y sofisticadas. Aunque sin duda esto es cierto en gran parte, semejante generalización ha tendido a eclipsar la presencia de un elemento que no solemos asociar con tal preferencia refinada, y es este el elemento de la violencia.

El caso es que la violencia en la literatura se ha expresado por medio de una gran variedad de formas y en seguida paso a indicar algunas pocas de ellas, mostrando hasta que punto se habían de hallar en la obra de José

Asunción Silva, un poeta conocido por la creación de algunos de los más delicados versos de la lírica modernista.

Es algo tan trágico como irónico que la auto-destrucción de Silva pueda servirnos como una metáfora para iluminar la naturaleza de toda su vida como artista. Sabemos de varias fuentes que la mente del joven esteta fue regida siempre por tal precisión que le llevó a orquestar su propia muerte con el mismo rigor que había mostrado en la creación de sus más esmerados versos. Al haberse cerciorado con la ayuda de un médico de la exacta localización del corazón en la cavidad torácica, procedió entonces a preparar lo que consideró el fin propio a su existencia, colocando cerca a su cabecera *Il trionfo della morte* de D'Annunzio y aun asegurándose de tener a mano su marca favorita de cigarrillos turcos, algunos de los cuales fumó antes de permitir que el tiro fatal — amortiguado su estrépito en una almohada para no alarmar a la familia— lo separara para siempre de la vida. Me detengo en los datos ya conocidos de todos solo para subrayar que tan cuidadosa violencia bien pudiera descubrirse como constante existencial en la obra literaria del gran poeta.

No obstante tal probabilidad, se ha de confesar a primera vista que, comparada su poesía con la de un Julián del Casal, por ejemplo, los versos más característicos de Silva presentan al lector una superficie que, sin ser tranquila, rara vez ostenta un vocabulario abiertamente violento. Julián del Casal, recordemos, comienza su *Crepúsculo* con evidentes rasgaduras:

Como vientre rajado sangra el ocaso,  
manchando con sus chorros de sangre humeante  
de la celeste bóveda el azul raso... (155)

El poeta, no cabe duda, ha escogido la dolorosa imagen muy cuidadosamente con fin de herir la sensibilidad del lector, haciéndolo sufrir un poco, despertándolo del estupor cotidiano y logrando, igualmente, despertarle la atención a su arte. En verdad, basta abrir por cualquier página la obra completa de Casal para que el lector se convenza de la obsesión que sentía el poeta cubano por la descripción violenta: el suicidio de Petronio, la destrucción de Troya, o el poder anonadador de Hércules. Unos versos abstraídos de *Horridum Somnium* nos muestran hasta dónde era capaz de llegar Casal con el fin de impactar a su lector:

Yo sentí deshacerse mis miembros  
entre chorros de sangre violácea,  
sobre capas humeantes de cieno,  
en viscoso licor amarillo  
que goteaban mis lívidos huesos[...]

De mi cráneo al rostro deforme  
 saboreando el licor purulento  
 largas sierpes de piel solferina  
 que llegaban al borde del pecho  
 donde un cuervo de pico acerado  
 implacable rofame el sexo[...] (149-150).

Aunque la violencia de este jaez concienzudamente repugnante es muy propia de Julián del Casal, en vano buscamos parecida intención de *épater le lecteur* en las famosas creaciones de Silva tales como *Nocturno*, *Día de difuntos*, y *Crepúsculo*. Todo lo contrario, pues a veces parece que Silva se ha esforzado por evitar en su poesía el uso de las palabras cortantes o demasiado intencionadas en favor del verbo menos chocante, el adjetivo más inofensivo. Evitará asimismo el uso exagerado del neologismo y de los colores exóticos tan típicos de otros modernistas. La extraordinaria autoconciencia artística de Silva no nos permite dudar de que haya sido adrede que su poesía evitara los excesos verbales como los arriba señalados en Julián del Casal. El mismo Silva lo expresa explícitamente en su soneto *A un pesimista*, al decir:

Hay demasiada sombra en tus visiones,  
 algo tiene de plácido la vida,  
 no todo en la existencia es una herida  
 donde brote la sangre a borbotones (315).

A pesar de tal manifiesto, empero, cualquier lector de Silva sabrá que el autor de *Día de difuntos*, *Psicopatía*, y *Lázaro* nunca llegó a ser, ni mucho menos, lo que podría llamarse un escritor optimista, y si no se halla 'sangre a borbotones' en estos poemas, sí van imbuídos de un penetrante, si bien muy delicado sabor a violencia. No tenemos más que imaginar la reacción del típico lector de poesía en los tiempos de Silva al dar con los versos ácidos de *Lázaro*, tras su condena implícita de Jesucristo (cuyo nombre de 'Salvador' suena irónicamente en el contexto del poema) para comprender el tipo de dolor psíquico que Silva era capaz de evocar con su poesía. Como el bien intencionado Don Quijote al liberar al joven de los azotes que le brindaba el amo, el Salvador rescata a Lázaro de la tumba sólo para exponerlo al mayor mal que representa la existencia humana:

Cuatro lunas más tarde . . .  
 Lázaro estaba, sollozando a solas  
 Y envidiando a los muertos (235).

Es a causa de tales poemas (y ejemplos parecidos podrían multiplicarse) como el talentoso amigo y discípulo de Silva, Guillermo Valencia,

pudo opinar que “El pesimismo empujó a Silva ... a excesos de ideación que, atravesando la zona ardiente del escarnio, alcanzan al verdadero *sadismo intelectual*” (620).

Cuando digo que Silva se propuso evitar la expresión abiertamente violenta en su poesía, me refiero por supuesto solo y específicamente a aquella parte de su obra que estaba destinada a la publicación. El hecho es que muchos de los poemas de Silva que sobreviven hoy día fueron precisamente aquellos que el bardo colombiano ideó solo para la delectación de sus amigos y que nos llegan a nosotros gracias a la habilidad de estos de recordarlos y repetirlos de memoria. Se trata, claro, de las famosas *Gotas amargas*, y si nos fijamos en cualquiera de estos poemas (los cuales según el íntimo amigo de Silva, Baldomero Sanfín Cano fueron escritos durante una ‘época acerba’ de la vida del poeta) (600), encontramos en ellos no solo la intensificación del nihilismo pesimista de *Lázaro*, sino también un frecuente efectivismo violento cuyo fin es nada menos que la incómoda reacción psíquica del lector. ‘El pobre Juan de Dios’, el protagonista de *Cápsulas*, por ejemplo, sufre repetidas “amarguras graves” a causa del amor y dos veces se cura con varios tipos de cápsulas hasta que por fin

...desencantado de la vida,  
Filósofo sutil,  
A Leopardi leyó, y a Shopenhauer  
Y en un rato de *spleen*,  
Se curó para siempre con las cápsulas  
De plomo de un fusil (270).

A diferencia de Julián del Casal, Silva en sus *Gotas* nunca permite que este tipo de violencia dramática se tome totalmente en serio, pues siempre se cuida de socavarla con una ironía que a su vez representa una violencia aún más delicada y más feroz. Así mismo como la dinamita hace añicos hasta el muro más fuerte, los versos profundamente cínicos de las *Gotas* derrumban las nociones más entrañables de los hombres, como lo son las de la santidad del amor, la importancia del idealismo, el consuelo de la filosofía, y la espiritualidad del animal humano. Cualquier violencia totalmente abierta y brutal por lo menos ofrece cierto alivio, cierto desquite, pues sugiere que aquí por lo menos sí hay algo que ha de tomarse en serio por ambos, lector y artista. En un poema como el conocido *Idilio*, al contrario, vemos cómo Silva nos niega aun ese alivio relativo, pues se nos presenta con una violencia sórdida cuya secuela es algo que raya en un tono aun más bajo y antiheroico:

Ella lo idolatró, y El la adoraba...  
 – ¿Se casaron al fin?  
 – No, señor, Ella se casó con otro.  
 – ¿Y murió de sufrir?  
 – No, señor, de un aborto.  
 – ¿Y El, el pobre, puso a su vida fin?  
 – No, señor, se casó seis meses antes  
 del matrimonio de Ella, y es feliz (288).

Esta estrofa y las *Gotas* en general son poemas demasiado conocidos como para que el crítico tenga que subrayar el tipo de violencia que tales textos ofrecen a cualquier fácil perspectiva filosófica o romántica que el lector pueda guardar en su alacena moral. Se trata de una visión que reduce a polvo toda aspiración de parte de los seres humanos de ser más de lo que son:

Juan Lanás, el mozo de esquina,  
 es absolutamente igual  
 al Emperador de la China:  
 los dos son el mismo animal (289).

Cito estos versos tan conocidos, con su ritmo inconfundible, porque ejemplifican una manifestación de la violencia en *Gotas amargas* que podría muy fácilmente pasarse por alto si no recordamos que Silva era un maestro absoluto en el arte de adaptar su técnica para que sus poemas reflejaran mejor el tema que exploraba. Dado tal hecho, debemos poder buscar con confianza en el aspecto formal de las *Gotas* el mismo tipo de violencia contra las nociones tradicionales que encontramos en los temas que desarrollan. Efectivamente, si se nos permite ensanchar un poco lo que se quiere decir con el término 'violencia', podemos ver que el uso de Silva del verso eneasílabo representa precisamente tal manifestación técnica en las *Gotas*. Aunque el eneasílabo se usaba muy poco en la poesía castellana para entonces, Silva echa mano a ese metro repetidamente al forjar sus *Gotas*. Tal decisión tan atípica de parte de un artista como Silva no puede haber sido una mera coincidencia, sino que representa su intención de sorprender al lector con un ritmo que le pusiera en fuga las expectativas que trajera al sentarse a leer versos, para sensibilizarlo a las ideas que quería desarrollar.

Que otros lectores hayan hallado no solo en las *Gotas* sino en la totalidad de la obra de Silva cierto tipo de violencia específicamente de índole técnica lo sugiere el hecho de que Baldomero Sanín Cano al describir el impacto del famoso *Nocturno* en el lector se refiera a la "intolerancia refinada" de sus ritmos (597). Igualmente, Sanín Cano explica en términos llanamente violentos el método de Silva al haber este

'cortado' y 'desconyutado' el alejandrino español (601). También Guillermo Valencia, al describir la sabia manipulación de la métrica en *Día de difuntos*, explica que "Los metros, semejantes a serpientes, se destienden o contraen para la mordedura eficaz" (621). Bien podría suponerse que el hecho de romper Silva los metros tradicionales representaría la manifestación artística de su dolorosa turbulencia interior.

Ninguna discusión del arte de Silva sería completa sin incluir por lo menos unas pocas palabras en relación con *De sobremesa*, y más que todo en lo que traemos a colación, ya que el tema de la violencia es de máxima importancia en el desarrollo de esta novela modernista.

Siguiendo la sugerencia de Edgar Allan Poe para la evocación de la máxima reacción emotiva de parte del lector, Silva echa mano en esta obra al tema de la muerte de la mujer bella y joven para estructurar una narración por otra parte heterogénea y poco consecuenta. José Fernández, el joven protagonista que para demasiados críticos representa nada más que un portavoz del autor mismo, es en verdad un complejo ambulante de contradicciones, una víctima del deseo de Silva de arrastrar a las tablas toda manifestación artística de importancia de fines de siglo admirada por él (y las admiraba casi todas). Paradójicamente, Fernández se nos presenta como un hombre fuerte, rebozante de salud, y a la vez como un gran neurótico dado a desfallecimientos, un decadente que se deleita en los pecados de la carne, pero que también es un abúlico romántico enamorado de una impúber adolescente a quien jamás le ha dirigido la palabra. Es poeta y crítico literario, es hombre de negocios y de ciencia, e igualmente dotado en todas estas aficiones tan aparentemente incompatibles. Que el mismo Silva se dio cuenta de la naturaleza en exceso contradictoria de su protagonista, lo sugiere el hecho de que se haya decidido acudir a una explicación genética tan propia de Zola como de un modernismo naturalista: Fernández ha heredado de sus padres tendencias genealógicas tan poco acordes –la frialdad intelectual y religiosa de la línea paterna y la vitalidad sensual de la materna– que en combinación han sido la causa de la psicología esquizofrénica del joven. Pero si Fernández es víctima de sus cromosomas, no deja por eso de sentirse obsesionado por la necesidad de mostrar a todo instante la existencia de su libre albedrío, portándose de tal modo que no hubiese restricción social o moral que no hubiese violado o burlado. Dados tales conflictos en el alma de este protagonista, no sorprende que arranque de él alguna manifestación violenta y brutal.

Efectivamente, cuando la explosión tiene lugar, la chispa que la precipita es, muy apropiadamente, el sexo. Apropiadamente porque viene muy al caso la frase de Guillermo Valencia al describir la escritura de Silva como 'puro sadismo intelectual' (621), y el elemento de sadismo en *De*

*sobremesa*, por poco o nada que se haya mencionado, no se nos escapa del todo. Si Fernández es un libertino (y no cabe duda de que Silva quiere mostrárnoslo como tal), no deja por eso de ver la sexualidad como algo bajo e innoble, algo tocado por la violencia bestial. “Oh! La Circe que cambia los hombres en cerdos!” dice de la bella y exótica Lelia Orloff, y agrega: “En los minutos de lucidez me sentí agonizar entre la materia como el Emperador arrojado a las letrinas por el pueblo romano!” (170-171). Al sospechar que Lelia se está deleitando en brazos de otra mujer, nuestro protagonista se lanza a su alcoba, y más tarde describe en las siguientes palabras los sórdidos acontecimientos:

Al hacer saltar la puerta de la alcoba que se deshizo al primer empujón brutal y cedió rompiéndose, un doble grito de terror me sonó en los oídos y antes de que ninguna de las dos pudiera desenlazarse, había alzado con un impulso de loco duplicado por la ira el grupo infame, lo había tirado al suelo, sobre la piel de oso negro que está al pie del lecho, y lo golpeaba furiosamente con todas mis fuerzas, arrancando gritos y blasfemias, con las manos violentas, con los talones de las botas... No sé cómo saqué de la vaina de cuero el puñalito toledano damasquinado y cincelado como una joya que llevo siempre conmigo y lo enterré dos veces en la carne blanda; sentí la mano empañada en sangre tibia, envainé el arma, bajé en dos saltos la escalera oyendo los gritos y me metí en un fiacre[...] (171).

Dejando a un lado las implicaciones freudianas del irrumpir en la alcoba femenina y del furioso ataque con el puñalito que siempre lleva consigo (causando heridas que misteriosamente resultan no haber dejado huella- heridas, es decir, del tipo que se logran en el campo de batalla del amor), no cabe duda de que tales frases como “carne blanda” y “sangre tibia” le infunden a la escena un *frisson* intencionada y violentamente sensual. José Fernández se muestra tan confundido como el lector ha de estar ante el inesperado ataque de furia:

Ahora analizo fríamente. ¿Por qué cometí esa brutalidad digna de un carretero e intenté un asesinato de que me salvó el tamaño del puñal que es más bien una joya que una arma, yo, el libertino curioso de los pecados raros que ha tratado de ver en la vida real, con voluptuoso diletantismo, las más extrañas prácticas inventadas por la depravación humana, yo, el poeta de las decadencias que ha cantado a Safo la lesbiana y los amores de Adriano y Antinoo... ¿Celos? Sería grotesco... ¿Odio por lo anormal?... No, puesto que lo anormal me fascina como una prueba de rebeldía del hombre contra el instinto... ¿Entonces? Fue un momento irrazonado, un impulso ciego, inconsciente (172).

Sea lo que fuere la causa de su violencia, y a pesar de la autoconciencia que muestra en esta cita, el héroe de Silva cae preso repetidamente del

‘impulso ciego’ que tan bien sabe analizar. Después de hacerle el amor a la erótica Nini Rousset, por ejemplo, confiesa que

Quando rendidos ambos de lujuria y de cansancio, borrachos de champaña helado, la Rousset comenzaba a adormecerse con la hermosa cabeza sobre los almohadones blandos, una furia inverosímil, una ira de Sansón mutilado por Dalila, me crispó de pies a cabeza... Un impulso loco surgió en las profundidades de mi ser, irrazonado y rápido como una descarga eléctrica, y como un tigre que se abalanza sobre la presa cerqué con las manos crispadas, sujetándola como con dos garras de hierro, la garganta blanca y redonda de la *divetta*. ¡Ahogarla ahí, como un animal dañino contra las almohadas de plumas! Dio un grito horrible al despertarse, asfixiándose, me clavó los ojos, con la pupilas dilatadas, con una expresión de terror sobrehumano, y al adivinar mi intención asesina, mientras que seguía estrechándola con las manos, gritó con voz ronca, —“¡loco!, ¡loco!, ¡está loco!”— y sacudiéndose con la agilidad de un venado perseguido por la jauría, huyó medio desnuda a encerrarse en su cuarto, llorando de miedo (187-188).

Poco después de este escabroso encuentro, Fernández ve en un restaurante de hotel a la jovencilla cuyo delicado ser habrá de obsesionarlo el resto de la vida, y el lector se da cuenta de que solo le es posible a este protagonista amar a una criatura totalmente exenta de sexualidad, a un ser que no existe como mujer de carne y hueso, sino como espíritu casi incorpóreo, un ‘eterno femenino’ a quien imagina cruzando una alcoba ‘sin tocar la alfombra’ (197). Es importante notar que Silva siempre sigue siendo un artista muy consciente de lo que forja, aun al desarrollar la sexualidad de su protagonista, y que no se trata nada más que de un autorretrato que se hace sin darse cuenta. Al contrario, Silva hace varias veces que Fernández diga explícitamente que lo que lo atrae a Helena es efectivamente su naturaleza incorpórea —que la quiere más como símbolo que como mujer—: “Al pensar en ella la veo, incontaminada por la atmósfera de la tierra, insexual y radiosa como los querubines de Milton” (197). Con tales indicaciones de cómo es de refinado el anhelo romántico de Fernández, no nos sorprende que le sobrecoja un íntimo disgusto cuando el médico Rivington le aconseja casarse cuanto antes con Helena y tener con ella dos o tres hijos. Poco a poco Fernández va acostumbrándose a la idea de una vida doméstica con su Helena, hasta por fin llegar a decir:

¡Sólo mi espíritu la reclamaba hace unos días, y ahora todo mi ser la reclama! [...] Antes de encontrarla no sabía lo que era el amor y había besado sólo con la imaginación mis ideales de poeta, con mis labios de carne las bocas lascivas y entreabiertas de mis fáciles idolatradas. Ahora mi espíritu y mis labios sueñan con ella [...] (261).

Desafortunadamente para Fernández, este amor que le hubiese permitido curar su enfermedad espiritual al permitirle abrazar carne y espíritu en la forma de la mujer añorada nunca podrá consumarse. Helena ha muerto, y el protagonista de Silva, tras de una crisis nerviosa casi fatal, vuelve a sus costumbres decadentes de antaño, lo cual según su buen amigo, el médico Oscar Sáenz, representa nada menos que una paulatina autodestrucción.

En palabras de Baldomero Sanín Cano, Silva

pretendió ... hacer suyas a un mismo tiempo la visión apolínea y la dionisíaca. Logró solamente, en el medio adverso donde hubo de agitarse, convertir su organismo en la más delicada y exquisita máquina de sufrir (606).

Como su héroe José Fernández, Silva fue un hombre asediado toda la vida por un agudo y continuo conflicto interno, una lucha que no tenía resolución posible. Su mordaz autoconciencia y sus imposibles anhelos espirituales hicieron que lo más profundo de su ser hirviera con una violencia que hubo de manifestarse, primero en su arte y por fin en el modo de su muerte.

MARK I. SMITH-SOTO

University of North Carolina-Greensboro.

#### OBRAS CITADAS

- CASAL, JULIÁN DEL, *Poetas*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- SANÍN CANO, BALDOMERO, *Notas a la obra de Silva*, versión reproducida en JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, *Poesía y prosa*, edición de S. M. DURÁN y J. G. COBO BORDA, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN, *De sobremesa*, versión reproducida por DURÁN y COBO BORDA en *Poesía y prosa*.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN, *Poetas*, edición de HÉCTOR H. ORJUELA, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979.
- VALENCIA, GUILLERMO, *José Asunción Silva*, versión reproducida por DURÁN y COBO BORDA en *Poesía y prosa*.