JOSE ASUNCION SILVA

(ASPECTOS DE SU VIDA Y DE SU OBRA.)

POR

ALFREDO A. ROGGIANO

1.—EL DESTINO DE UNA VIDA.

José A. Silva nació en Bogotá el 27 de noviembre (1) de 1865; hijo de Ricardo Silva y de Vicenta Gómez Diago, «en su cuna recibió el beso de todas las hadas y la bendición del genio», nos informa su confidencial amigo Sanín Cano (2). Creció en el seno de un hogar aristocrático y digno, donde su padre era «ejemplo para los malos y modelo para los excelentes». Tuvo, por tanto, una infancia y una adolescencia propicia para el desarrollo de su personalidad, que se mostró desde la niñez con sobresalientes aptitudes para la vida del espíritu. Su temperamento, de aguda receptividad y violentos choques anímicos, lo muestran prematuramente como un hipersensible; y esta hipersensibilidad, al atravesar la edad difícil de la adolescencia, lo conduce a una insatisfacción que aguza anhelos y crea insospechadas apetencias. Su padre, hombre culto, idealista, razonativo y refinado, amante de las buenas amistades y la sociedad artística, participaba de las reuniones literarias de «Mosaicos», donde se dieron a conocer nombres como José M. Marroquín, Diego Fallón y Jorge Isaacs; pero en su casa también se gestaron conspiraciones políticas, al par que se vivían esas tertulias familiares de tipo burgués y corte netamente colonial. Allí debió tener el joven Silva los primeros choques de su yo íntimo con el mundo circundante; en su propia casa debió tener los primeros conatos de su insatisfacción. Ya en el colegio, su natural pulcro y personalísimo, le creó entre sus condiscípulos un aire de joven singular y raro, al que contribuyó no poco su lenguaje correcto y sus maneras distinguidas, sus gustos «diferentes» y el «aire interior» de su persona. Era tan bello y dulce, tan delicado y cuidadoso, que sus compa-

(1) Rectificación hecha por Alberto Miramón. *José Asunción Silva. Ensayo biográfico con documentos inéditos.* Suplemento de la *Revista de las Indias*. núm. 7. Imprenta Nacional. Bogotá. 1937. Capítulo I.

(2) Introducción a las *Poesías*, de J. A. Silva, en *Repertorio Americano*, enero de 1913.

ñeros le llamaban «el niño bonito». Se atrajo, por su falta de adaptación a la general convivencia del mundo estudiantil, pero sobre todo por su especial talento y dotes superiores, la envidia y animadversión de todos los estudiantes. Silva comenzó a sentirse un combatido, un aislado. Se refugia en sí mismo y comienza a escribir; a los diez años da a conocer un poema titulado *Primera comunión*. Se da a la lectura con pasión desaforada. Toda su vida fué una constante diana de sobreaviso para todo lo nuevo que le permitiese una salida de ese mundo de asfixia intelectual y convencionalismo social y moral de la Colombia de su tiempo. Evidentemente, un temperamento así no era el más a propósito para llevar a cabo estudios regulares, sometidos a las normas exigidas por la Escuela o la Universidad. Abandona, pues, toda carrera y se decide a estudiar solo, según sus naturales inclinaciones y preferencias. Al mismo tiempo se decide a colaborar con su padre, que había establecido una casa de comercio. Ahora trabaja como un enajenado, como si respondiese solamente a los movimientos de su cuerpo; su mente está en otra parte, en un mundo forjado para sus ideales. Al volver a su casa, después de la diaria tarea, se encierra en su cuarto de lecturas para saciar su sed de saber. Con él están los amigos de su vocación, Jorge Isaacs, Miguel Antonio Caro, Rafael Núñez y tres maestros colombianos; pero, sobre todo, no faltan sus autores favoritos: Poe, Bartrina, Bécquer, Baudelaire y un sinnúmero de psicólogos y pensadores que encuentra en alguna librería de viejo. Esas lecturas le hacen anhelar un mundo más afín con su sensibilidad, más apto para el cultivo de su inteligencia. Tiene dieciocho años y decide irse a Europa. Visita Londres, París, Suiza. En el Viejo Mundo trata de aprovecharlo todo, pero halla especialmente las obras que más influyen sobre su personalidad. Regresa trayendo dos libros para él cruciales: el *Diario*, de María Bashkirtseff (1), y *Degeneración*, de Max Nordau. En ambos encuentros las emociones, sentimientos e ideas que más honda y sinceramente repercuten sobre su vida. La extraordinaria rusa, el combatido Nordau y el romántico Gustavo Adolfo Bécquer (sobre todo el Bécquer de algunas prosas) serán sus guías en aquella Colombia que aún recitaba cortesanamente en las reuniones del «five o'clock».

En 1886 aparecen las primeras composiciones de Silva en *La Lira Nueva*, recopilación de José María Rivas Groot. Tiene veintiún años y le acompañan en la compilación Ismael E. Arciniegos, Julio Flores, Antonio Gómez Restrepo, Carlos Arturo Torres, nombres después célebres en la literatura hispanoamericana. En 1887, cuando sólo cuenta veintidós años, se ve obligado a dedicarse al comercio. Trató de organizar una fábrica de cemento; pero, como era de esperarse, fracasó. Vuelve a sumergirse en sus lecturas: desde Grimm a Andersen, desde Hugo a Bécquer, desde Poe a Bartrina, desde Tolstoi a D Annunzio, pasando por Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Rimbaud, Schopenhauer, Nietzsche, Taine, Renán y Wundt; en una palabra: romanticismo, positivismo, determinismo, organicismo, simbolismo, etc.; todo lo que estaba a su alcance de la Europa de su tiempo. En su ciudad natal, en su propia patria, con tales lecturas, Silva tenía que ser un desterrado. En 1889 muere su padre. El poeta se encuentra, de golpe, frente a un negocio endeudado. Hace lo posible por salvar el nombre de su padre. La casa paterna va de desgracia en desgracia. En 1891 muere su hermana Elvira, muerte que abre en su alma una herida mortal. El poeta la evocará en cada noche, paseando con el prometido de la hermana, Julio Villar Gómez, por el cementerio de la ciudad. Jorge Isaacs

(1) Cuervo Márquez insinúa que la rusa pudiera ser la inspiradora del célebre *Nocturno* (*José Asunción Silva, su vida y su obra*. Amsterdam, 1935).

dedica a la desaparecida una elegía, que Silva hace editar en Nueva York en una impresión exquisita. Todo confluye a exasperar su angustia dolorosa; su vivencia inicial se agiganta en el dolor y madura en la inspiración más bella y profunda, la que da origen al difundido *Nocturno*.

En 1894, al borde ya de la bancarrota económica y en medio de su abismo espiritual, consigue un nombramiento para secretario de la legación de Colombia, en Caracas. Parte para Venezuela con un gigantesco plan de trabajo. Escribe poesías, estudios críticos, novelas, cuentos; trabaja sin cesar, acaso para distraer un poco la vida del funcionario y la situación tan desnivelada del ambiente cultural caraqueño (1). De esta época son sus sonetos *Las almas muertas*, *Los cuentos negros*, *Los poemas de la carne*, traducciones, ensayos y su novela *De sobremesa*, verdadera pintura moral e intelectual de nuestro poeta. Sabido es que en Caracas el secretario diplomático desentonó visiblemente como figura social y política y que, por su particular apariencia y modo de ser, se le apodó «la casta Susana». No habría de estar muy cómodo este excéntrico funcionario-artista en aquel medio; en 1895 decide volver a su patria; pero —¡oh desgracia!— el vapor «Amérique», en que viajaba, naufraga en la costa colombiana y toda su obra se pierde. No habría mucho que agregar para tener el cuadro total de su vida, en constante desastre. Sin hogar, sin familia, alejado de sus mejores amigos (que se habían ido a Europa), la soledad, el hastío de su vida en medio de mil pequeñeces provincianas, la apremiante situación económica y acaso un desequilibrio físico y moral producido por su naturaleza un tanto enfermiza, todo contribuyó al doloroso fin de darse un pistoletazo en medio del corazón, después de habérselo hecho dibujar sobre su pecho por la mano de un médico amigo. Esta es, en pocas palabras, la realidad de su vida, que apenas alcanzó los treinta y un años. Lo demás viene después. Los contemporáneos, los historiadores y críticos de la literatura, no siempre discretos y menos aún leales a la verdadera cultura, han abierto demasiado las alas de la imaginación, y Silva aparece muchas veces desfigurado en su condición humana, sus amores, su raro complejo psíquico y su misma apariencia elegante y mundana. Hasta su obra corrió una serie de vicisitudes; pero sus amigos y críticos diligentes se han encargado de entregarnos correctamente su precioso legado. Sanín Cano, Miramón, García Prada, Arciniegas, Unamuno, Gómez Restrepo, Torres Ríoseco, Valencia, Blanco Fombona, Cuervo Márquez y tantos otros, han editado su obra y estudiado su vida en forma tal que ya podemos iniciar, seguros, el estudio de su rara personalidad y de su intensa poesía.

2.—El hombre y su poesía.

El poeta y crítico colombiano Guillermo Valencia ha dejado el mejor retrato de nuestro poeta: ««Nacido en un medio elegante, con doble atavismo aristocrático, favorecido por la naturaleza en los dones de la belleza varonil, realzada por él con exquisito esmero de «dandy»; con una fuerza rara de asimilación intelectual y sed implacable de sabiduría, desde los bancos del colegio; viajero aprovechado por los centros más cultos de Europa; lector incansable en varias lenguas y de múltiples materias; analizador sutil de cosas y de almas; soñador y aventurero; paradojal maridaje de energía y veleidad; orgulloso, bello, sabio, escéptico y sereno.»

Federico de Onís —en su conocida *Antología*...—, tan agudo y feliz en toda síntesis, nos entrega ésta de J. A. Silva: «Excelentemente dotado para la vida —bello, rico, elegante, gran señor en todo—, el exceso de

(1) Véase carta a Sanín Cano. Caracas, 7 de octubre de 1894.

sensibilidad, de vida interior, de ansia de goces superiores, trajeron consigo la inadaptación, la insatisfacción, el cansancio cósmico y al fin la muerte por la propia mano pegándose un tiro en el corazón. Su vida fracasada está teñida de noble grandeza; porque su fracaso no viene de debilidad y limitación, sino de la intensidad y la amplitud inabordables de la aspiración y la simpatía con las cosas. La desgracia externa le acosó: se arruinó, murió su amada hermana, su obra se perdió en un naufragio en 1895. Ante el derrumbamiento interno y externo, ante la muerte misma voluntaria, mantuvo siempre una serenidad irónica, elegante y profunda.»

Por su parte, Alberto Miramón (*Op. cit.*, pág. 13), que es el biógrafo más completo de Silva, insiste en cierto determinismo, no del todo atendible en el caso de un artista, cuando asegura: «Refinamiento, derroche de idealismo le trae la herencia paterna; cálculo, anhelo constante de lucro, altivez, le regala su atavismo materno.» Según esta afirmación, Silva habría nacido predestinado para una vida en permanente contradicción. Nada más opuesto que ese «idealismo» con el «cálculo», el «anhelo constante de lucro» y la «altivez» de un carácter orgulloso e individualista. No es el caso de aplicar a Silva (como a ningún artista) ciertas teorías psicoanalíticas y hasta psicosociológicas, como le hace Lawrence, por ejemplo, al tratar a Edgar Poe. La vida y la obra de un artista pueden ser, muchas veces, paralelas que nunca se juntan. Hasta que punto la vida influye en la obra es cosa que ya ha considerado bastante la estética contemporánea. Si la obra surge de una «vivencia» personal como quiere Diltney, o de cierta «experiencia depurada» como asegura Rilke, es problema de mera causalidad artística. Unamuno refutaba a Croce, en el prólogo a la traducción de su *Estética*, que la obra de arte también nace de otra obra de arte, idea cara al Malraux de estos últimos tiempos. En el caso de Silva, es preciso estudiar su obra en relación con su vida, considerada ésta, no como detalle anecdótico, sino como una actitud de reconocimiento de su propio yo y su relación con respecto al mundo, los problemas del ser y la creación de la obra de arte.

Ante todo se plantea en Silva un problema esencial: el choque de su yo idealista e hipersensible con el positivismo materialista del mundo en que le toca vivir (1). Hay, en principio, un connatural estado romántico: desnivelación del mundo interior con respecto a la realidad que le rodea. Resultado: evasión del mundo inmediato y refugio en su propio yo, primero, y luego, en la lectura de autores que selecciona según sus preferencias. Abandona, pues, el camino de lo establecido, de la postura compuesta, del estado convencional y genérico, y busca la nueva «circunstancia» en la que pueda darse un clima intelectual y moral adecuados. Pero Silva tenía, ante todo, un temperamento de extraña avidez y la «circunstancia» nunca llegaba a serle propicia. Se insiste fundamentalmente en esta inadaptación de Silva. «En su vida, y fuera de un círculo restricto, quizá nadie lo supo apreciar en todo su valor...», dice Blanco Fombona (2). Silva tenía un concepto quizá supervalorativo de sí mismo. Miraba con demasiado desdén, con excesivo orgullo y despiadada altivez, a sus contemporáneos, a esa sociedad considerada por él chata y aburguesada. No obstante, «le gustaba la sociedad, como un buen charlador». Amante de la belleza en todas sus formas, le subyugaba el lujo, aunque

(1) No está resuelta la polémica entre Torres Ríoseco (*Nosotros*, Buenos Aires, octubre de 1923) y Laureano Gómez (en la misma revista, número siguiente) sobre si Bogotá había caído o no en un «lamentable aletargamiento» en la época de Silva.

(2) *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid, 1929).

no siempre se lo podía dar; sensual e imaginativo, no desaprovechaba los placeres inmediatos. Pretendía ser el «hombre visible» de todo medio, la figura central en cualquier ambiente, sobre todo en los más exigentes. Su físico, que se parecía al Lucio Vero de las reproducciones del Louvre, le favorecía estas aspiraciones; vestía con elegancia, hablaba con cierta afectada distinción de adquirido mundanismo y explotaba con habilidad una aparente aristocracia de estirpe y de costumbres. Pero la vida se encargó de burlar sus ansias preferidas y su propio ilusionismo. Quiso sobreponerse a ella, ganarla, vencerla; hasta tuvo en repetidas veces la idea de la superación del mundo «oficial» por medio del dinero. El idealista volvía constantemente a la realidad cotidiana; pero jamás se entendió con ella: esta vida no estaba hecha para el ideal que se había forjado, el que, por otra parte, tampoco fué algo definido y preciso. Su entrada en la diplomacia no fué más que una de las diversas tentativas de evasión para elevar y considerar debidamente, según su entender, los valores de su propio ser. Desde Caracas le escribe a Sanín Cano, en forma que revela su desconformismo sobre el clima social e intelectual de esa ciudad. Es notable cómo Silva pinta su desolación y su angustia, para las que sólo tiene una salida: la lectura. Este hombre desconforme de todo, se verá, por tanto, impelido a nutrir su mundo interior, no ya con la percepción de la propia vida, sino con la pura receptividad del arte y la poesía de sus autores escogidos. Y viene aquí un segundo paso en la evolución de la personalidad de Silva. En el primero ha sido un observador minucioso y un crítico sagaz e irónico. La sociedad de su época, el mundillo diplomático, las mujeres y los hombres de letras han sido ya juzgados por él como cosa preterida y falaz. Ese mundo, que jamás pudo recibirlo en su seno, debe ser ahora relegado al olvido; él debe forjarse un mundo nuevo. Ya ha pasado su época, ha superado sus hombres y su vida espiritual. Nuevos «faros» deberán alumbrar ahora nuevos caminos. En su afanosa búsqueda va a dar precisamente con aquellos que más ha despreciado o ignorado el mundo de su tiempo. «Entre todos está solo», acierta a decir un crítico (1), y Augusto Cortina (2) advierte: «quien ha vislumbrado la eterna belleza, ya es un extranjero en el mundo». Pero ahora está en su mundo, con sus espíritus afines, con sus soberbios desterrados. Silva forja así una personalidad, que une a su sensibilidad primigenia todos los elementos adquiridos en las más encontradas lecturas. Su arte será, por lo mismo, una constante integración de su temperamento creador con los valores de una cultura, si no tradicional, perfectamente definida. Silva, en su obra, es, no solamente el Silva de su inspiración y su carácter, sino también el eco estremecido de una época y una cultura determinada. Por eso, antes de estudiar los temas de sus obras, es preciso considerar las influencias que en ella se perfilan.

3.—Influencias en la poesía de José Asunción Silva.

Como en todo modernista, el arte de Silva está saturado de cosmopolitismo, y los críticos han hallado en él las más diversas influencias. Alberto Miramón, en su nutrido libro, ya citado, sobre nuestro poeta, suministra bastantes datos precisos sobre las lecturas que más le han impresionado. Nacido Silva en Bogotá, en un ambiente refractario a toda innovación y conservador extremista, necesariamente tuvo que buscar fuera de su patria el contacto con las novedades que su ansia de saber

(1) Blanco Fombona, *op. cit.*

(2) Véase la revista *Humanidades*, de la Universidad de La Plata (República Argentina), t. X, págs. 439-451. Hay tirada aparte de este trabajo.

necesitaba. Desde el punto de vista de su posición filosófica parece que las influencias más profundas fueron las de Schopenhauer y Nietzsche. Desde el punto de vista poético se ha señalado, además de la influencia clásica, la de Bécquer (influencia común a todos los modernistas y postmodernistas) en *Crisálidas*, inspirada en Inés, hermana del poeta; en *Notas perdidas* y aun en *A Diego Fallón*. Alguna composición de Silva, como *Psicopatía*, recuerda, en cierto modo, a Campoamor. Por su parte, Gómez Restrepo ha anticipado la influencia de Bartrina, que Miramón aprovecha, llegando a establecer la similitud de ciertas *Gotas amargas*, de Silva, con los *Arabescos*, de Bartrina, incluídos en *Algo*, su único libro. La composición de Silva *El mal del siglo*, también recuerda a Bartrina. Y al respecto hay que recordar que tanto la poesía de Bartrina como la de las *Humoradas*, de Campoamor, poesía epigramática, «teñida de un gris escepticismo y recargada a veces de sombrío pesimismo materialista» (Monner Sans), fué muy cultivada en América a fines del siglo pasado y principios del presente, tal como puede verse en *Abrojos*, de Darío; en los *Grafitos*, de González Prada, y en las *Gotas amargas*, de Silva. No falta quien anote también el tono realista de algunos poemas de Silva, que revelarían cierta reminiscencia lejana de *El tren expreso*, de Campoamor; de *Fornos*, de Salvador Rueda, y que se trasunta en *Calicot*, de Gutiérrez Nájera, y *El recluta*, de Silva. Goldberg (1), por su parte, dice que *Día de difuntos* está inspirada en *Las campanas*, de Edgar Poe. La influencia de Edgar Poe ha sido señalada también por Torres Río Seco (2). Posteriormente, M. Lee insiste en este parentesco en «Brother of Poe», en «Southwest Review» (Dallas, Texas, 1926, XI, 305-302). En cambio, Sanín Cano compara el ritmo de esa composición con el *Canto a la campana*, de Schiller. Hay quien ha visto en ese poema cierta refleja tonalidad de Larra. En general, creo que dicha composición está dentro del tono de la poesía romántica, con recursos técnicos propios de las tendencias formales (eufónicas y rítmicas), que parten de Poe y se diversifican en el simbolismo francés. El modernismo aprovechó fundamentalmente los efectos eufónicos y rítmicos, para la sonoridad del verso, como puede verse en Gutiérrez Nájera, Silva (además de la composición citada, su *Nocturno*), Rubén Darío (que resucita, con nuevo espíritu, el ritmismo clásico), Leopoldo Lugones, Santos Chocano, etc. Ya el romanticismo había utilizado, so pretexto de libertad, la variedad métrica y rítmica. Razón tiene, pues, Torres Rioseco cuando niega que haya en *Los maderos de San Juan* una influencia métrica de Poe, «sin saber que Espronceda usó formas semejantes». Más que el ritmo externo de la composición y la valoración rítmica del conjunto, el modernismo fué a buscar el «ritmo interior» de la poesía y la valoración individual de las palabras. Claro está que esto no es una novedad; viene desde los clásicos: desde Píndaro a Dante, Fray Luis y San Juan de la Cruz. Al hablar de Silva, Unamuno sostiene que la delicadeza del sentimiento, «el ritmo interior» del autor del *Nocturno* le acerca más a Querol que a ningún otro poeta español. «Leed las *Rimas*, de Querol, y decidme luego si *Vejeces*, de Silva, no es un poema queroliano», escribe en la conocida edición de sus *Poesías*.

Siendo aún joven, Silva hizo un breve viaje a Europa: estuvo en Francia, Inglaterra y Suiza. De ahí le viene su clima de romanticismo nórdico, ese individualismo, mezcla de Hamlet y de Fausto, que se advierte en el fondo general de su obra. En su breve permanencia en París conoció personalmente a Verlaine, Mallarmé, D'Annunzio y la obra de Baudelaire,

---

(1) *La literatura hispanoamericana*, trad. de Cansinos Asens. Ed. América. Madrid, s. a.

(2) *Precursores del modernismo* (cap. dedicado a Silva).

Rimbaud y novelistas y pensadores más salientes de la época, sobre todo franceses, aunque no falta algún italiano: la Serao, Verga, Capuana; pero su parentesco mayor —asegura Onís— se encuentra en los postrománticos: Heine, Poe, Baudelaire, Bécquer y Campoamor. De Baudelaire dice Silva, en su novela *De sobremesa*, que es «el poeta más grande de los últimos cincuenta años para toda la grey verdaderamente literaria». Sin embargo, parece que la influencia máxima sobre Silva fué Leopardi, según puede verse en *Lázaro, La respuesta de la tierra, Estrellas que entre lo sombrío...*, y el tono general de su temática. Preciso sería estudiar detenidamente la influencia ejercida por *La ginestra, Canto notturno d'un pastore errante dell'Asia, Palinodia al marchese Gino Capponi*, etc., en la poesía hispanoamericana de fines de siglo. La angustia intelectual, el pesimismo, la «noia», el dolor cósmico, el mal como herencia de los mortales y otros temas semejantes del gran maestro de Recanati, pasan sobre el lírico colombiano como una carga decisiva y fatal. Es como una especie de «razón del canto», que le llega, más que como expresión individual, como un eco genérico de voces de la época, como un hálito de ambiente o clima de circunstancia. Y en este sustrato doloroso de vida y pasión de belleza, el grito de Leopardi se mezcla a la rebeldía de Baudelaire y Rimbaud para condicionar su más esencial modo de ser.

Unase a ellos el amor por la forma pura, la búsqueda del misterio de la belleza ideal y la «nuance», la sugerencia, la imprecisión y la música como medios de expresión preferida y tendremos una pintura más o menos aproximada de este magnífico sensitivo de nuestra poesía. La filosofía —tipo existencialista—, actitud vital de pesimismo y desesperanza, que constituye la esencia de toda la poesía de Silva, refleja un clima generalizado en la poesía y en toda la cultura postromántica y postrealista, tal vez motivado por ese descreimiento intelectual hacia la verdad científica que surgió después del positivismo. Los poetas del modernismo —siguiendo muy de cerca a Poe, Baudelaire y, en general, a todos los simbolistas y decadentes— querían penetrar «el infinito negro donde nuestra voz no alcanza». Para ello se valieron de todos los medios. Buscaron a los filósofos y a los poetas filósofos; pero ni Antero de Quental ni el desolado Vigny, resignado, corifeo del dolor humano, llegaron a satisfacer sus extrañas apetencias. Leopardi, el gran solitario, vino a mitigar en parte esa angustia, como lo muestra Julián del Casal en *Esquivez* y *Nihilismo;* Gutiérrez Nájera, en *Monólogo del incrédulo*; *Tobe, Después, Tres amantes* y *Lápida;* Rubén Darío, en *Lo fatal*, y Silva, en *La respuesta de la tierra, Lázaro, Un poema*, y en la actitud de toda su vida, tan cargada de pesimismo incurable y exasperado nihilismo, y al mismo tiempo, bellamente disfrazada de apariencia galante, irónica, soberbia y artificiosa. Agudamente observa Blanco Fombona: «... este Brummel tenía el alma de Leopardi». Si en *Ars*, como quiere Pedro César Domínici (1), trata de seguir el ejemplo de Gautier, de inmediato el sentido del arte busca su apoyo en la vida, y el cantor de *Albatros* le arroja las «flores del mal» que entenebrecen la senda pura del poeta. La respuesta es definitiva: el poeta es un desgraciado por su mismo origen, un desterrado viajero de este «mundo municipal y espeso» que cantó después el gran Rubén. No le queda más remedio que pasar esta «saison d'enfer» como el otro «místico en estado salvaje» de *Las iluminaciones*. El contraste de la sensación real con la aspiración ideal del poeta no puede ser ya resuelto. Toda tentativa de evasión será inútil; todo reviste para este desesperado «un aspecto satánico», como dice en *Don Juan de Covadonga*. Y agrega: «mis

(1) En *Tronos y vacantes. Arte y crítica*. Librería «La Facultad». Buenos Aires, 1924, pág. 43.

horas tienen angustias indecibles». Ya no hay para él ni metafísica, ni psicología, ni arte, ni ciencia; nada. Así llega a «un cansancio de todo, un absoluto desprecio por lo humano, un incesante renegar de lo vil de la existencia» (*Filosofías*). ¿Qué puede hacer? Las cosas duran más que las almas (*La ventana*, que recuerda al autor de *Les fenêtres*); hasta el pensar mata (*Psicopatía*); la vida es un mal incurable (*Lázaro*). ¿El «mal del siglo» está todo en él? ¿O es una nueva forma de angustia digna del mismo Kierkegaard? Este vitalismo escéptico o irónico a lo Laforgue que le da «este hermoso resultado: no creer ni en ti mismo»; esa «noia» a lo Leopardi; ese satanismo a lo Baudelaire, Verlaine o Rimbaud, ¿es una actitud congénita de Silva o es un mero esteticismo intelectual o libresco que lo llevó a «convertir su organismo en la más exquisita y delicada máquina de sufrir», como asegura Sanín Cano? Este hombre que leía a Taine, a Wundt, Spencer, Ribot, Guyau, Paulhan (véase carta a Sanín Cano, 7 de octubre de 1894), como así también a los más refinados poetas de la época, no puede ser considerado con la medida estrecha de un determinismo fácil y mal entendido. Silva, «alma ardiente y de anhelo infinito, lo amaba, lo ambicionaba todo con cierto delirio de grandeza, en una sed divina y humana que nada iba a mitigar, anota Blanco Fombona). El mismo poeta lo dice: *Cómo me fascina y atrae la Poesía; todo me atrae y fascina irresistiblemente: todas las artes, todas las ciencias, la política, la especulación, el lujo, los placeres, el misticismo, el amor, la guerra; todas las formas de la actividad humana, todas las formas de la vida; la misma vida material, las mismas sensaciones que por una exigencia de mis sentimientos necesito de día en día más intensos y más delicados*. Palabras éstas que parecen escapadas de los labios voluptuosos de D'Annunzio, para quien ninguna cosa le fué ajena y proclamó, por tanto, «el triunfo de la muerte» como expresión suprema de la espiritualidad. Silva concluye con el suicidio, quizá la forma suprema de la evasión humana. El hombre se diluye y se pierde tras el humo que sigue al pistoletazo. Pero queda el poeta, el poeta real y auténtico, con su vivencia esencial y única: el arte es la propia vida, sangre del alma que abona todas las levaduras y supera todas las circunstancias. Se podrá pensar que el arte es la pura creación, la «póiesis» divina, sin relación alguna con el mundo circundante o la tradición conformista, o se podrá decir, con Unamuno, con Malraux y con tantos otros, que la obra de arte nace de otra obra de arte. Las teorías poco importan; mejor aún: las influencias no cuentan más que como simple aproximación de correspondencia temporal y sensible. Por lo demás, ¿qué poeta no tiene influencias? Las influencias sobre Silva pueden ser de Leopardi, Baudelaire, Bartrina o Campoamor; pero Silva será Silva mientras haya una sola alma sensible capaz de sentir las estrofas de su *Nocturno*, «el poema más representativo del último romanticismo y el primer modernismo que se escribió en la América española», según todos reconocemos con J. R. Jiménez (*Españoles de tres mundos*).

4.—Los temas de su poesía (1).

Augusto Cortina Aravena, en un ensayo publicado en la revista *Humanidades*, de La Plata (tomo X, págs. 439-451), ha determinado con verdadero acierto tres aspectos de la obra de José Asunción Silva, a saber: «la antítesis y el amor a lo imposible, que luego, desmaterializado, se transforma en el tercer aspecto: la obsesión metafísica. La obra de Silva des-

(1) Conferencia pronunciada en la Facultad de Letras de la Universidad de Granada (España), el 7 de abril del corriente año.

cansa en la *antítesis*, dice el Dr. Cortina, y demuestra su afirmación con los ejemplos de las siguientes composiciones: *Infancia, Crepúsculo, Los maderos de San Juan, Risa y llanto* (aquí el contraste se halla hasta en el título), *Nocturnos* (I y III), *Obra humana, Resurrecciones, Sus dos mesas, Luz de luna, Don Juan de Covadonga, Psicopatía.* El segundo tema es el del amor a lo imposible, expresado en *Infancia, Crepúsculo, Vejeces, Serenata, Muertos,* en los tres *Nocturnos,* etc. Por último, la *obsesión metafísica* está manifiesta en el clima general de la poesía de Silva, pero fundamentalmente en *Crisálidas, Don Juan de Covadonga, Psicopatía, Filosofías* y especialmente en *La respuesta de la tierra.*

Efectivamente, un detenido estudio de la obra de Silva nos permite descubrir en el fondo de su poética un tema esencial: la *obsesión de lo imposible,* cuyas adyacencias más características son: la infancia, el pasado que no se recobra, el dolor de la vida como angustia de lo infinito y desconocido, el amor no satisfecho, el desprecio por todo lo humano, la valoración anímica de lo inanimado, la orientación hacia el misterio, el nihilismo agnóstico o la falta de toda fe y la muerte como liberación única.

El primer encuentro de Silva con lo imposible debió surgir en la adolescencia precoz del poeta. La vision de la vida le crea el primer contraste con su propio sentir; en ese contraste nace la primera evasión, que no será hacia un mundo racional o suprasensible, sino hacia la edad dorada del candor y la inocencia; *la infancia.* (Otro gran poeta hispanoamericano, José Martí, en momentos duros para su vida, también buscó refugio para su alma en lo que él llama «la edad de oro».) Silva despertó a la vida, como todo predestinado, siendo demasiado niño. No estaba orgánica y psicológicamente preparado para recibirla; de modo que la vida, lejos de serle un arribo feliz, le resultó una pesada carga. Desde muy niño había leído los cuentos de Grimm y Andersen, que releerá cuando hombre. Pero Silva nunca tuvo infancia, rasgo común a otro gran poeta nuestro, Rubén Darío. Un íntimo conocedor de Silva, Demetrio Paredes, le decía (1): «usted no parece un niño»; y nosotros podemos asegurar que Silva fué hombre desde la niñez, vivió antes de tiempo, pensó prematuramente, se hastió demasiado pronto y murió, también, demasiado joven. Por eso, tal vez, José Asunción Silva volvió constantemente a esos personajes infantiles como Rin Rin, Renacuajo, Ratoncito Pérez, el Gato con Botas, Caperucita, el Lobo y la Cenicienta, «de los tenebrosos cuentos infantiles» (*Crepúsculo*), como él decía, como si quisiera demostrar que en los cuentos que escuchamos en la infancia está el germen de la vida poética. Bellos ejemplos de este sentimiento del pasado infantil son sus poemas *Infancia, Los maderos de San Juan, Crepúsculo,* etc. Unamuno ha señalado que Silva tenía su infancia a flor de alma, y agrega: «... era acaso esta santa permanencia de la infancia en su alma lo que le hacía añorar a Silva el reposo eterno de allende la tumba». El amor a la infancia, una de las formas de su amor a lo imposible, como la obsesión de la muerte, marcharon siempre unidos en la vida y en la obra de Silva. Perdida la infancia, edad de la pureza, del candor y de la inocencia, sólo queda para nuestro poeta el dolor de la vida, porque para él, como para Darío, es más «dichoso el árbol que es apenas sensitivo, y más la piedra dura, porque ésa ya no siente». Podríamos repetir aquí la impresión de su *Primera Comunión:*

Todo en esos momentos respiraba
una pureza mística,

(1) Véase: A. Miramón, obra citada, págs. 25-6.

y recordar luego que en esa «pureza mística» de la infancia, el poeta sintió «las voces ulteriores de otro mundo». Junto a esas voces, el poeta recoge esa «ternura vaga» que le «inspiran los niños enfermizos, los tiempos idos y las noches pálidas» (*Al oído del lector*). Y ya tenemos unidos sus temas adyacentes. La infancia está en el primer plano de los «tiempos idos». Tan poderosa es su presencia, que se torna ahora el símbolo de todo lo pasado, de las edades primitivas, de las cosas elementales, de la formación de los hombres y las épocas. Le atrajo la Edad Media —«enorme y delicada», al decir de Verlaine—, y, sobre todo, le apasionó lo primero, lo más original y puro de las cosas y los seres. Había en él una cierta aprehensión «rousoniana» por lo cultivado y convencional. Para Silva, la Naturaleza era una sola en todas partes (*Realidad*) y no había por qué creer en la transformación de los hombres. El presente se resentía de esa evolución, de ese estado de convención artificiosa. Había que ir a buscar lo primitivo en el *pasado*. Le place buscar en las cosas y hechos lo que fué, pero que ya no está. Esto parece ser también un recurso romántico. Le atrae lo que fué y está muerto —dice Capdevila— (1); «pero él lo abandona tan viejo, tan caduco, tan acabado y tan muerto como lo halló. Se limita, pues, a comprobar que esas cosas pertenecen al mundo de lo fenecido, y allí las deja con un romanticismo reposado y conforme. Si buscó en ellas refugio, se equivocó. Y resucitarlos, ni pensarlo». En su poema *Vejeces* está, podríamos decir, toda la teoría del pasado:

Las cosas viejas, tristes, desteñidas,
sin voz y sin color, saben secretos
de las épocas muertas, de las vidas
que ya nadie conserva en la memoria,
y a veces a los hombres, cuando inquietos
las miran y las palpan, con extrañas
voces de agonizante dicen, paso,
casi al oído, alguna rara historia
que tiene oscuridad de telarañas,
son de laúd y suavidad de raso.

y al final dice:

El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores;
por eso a los poetas soñadores
les son dulces, gratísimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores,
las sugestiones místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas.

En *Muertos* habla de

... un color opaco y triste
como el recuerdo borroso
de lo que fué y ya no existe.

Todo eso que fué, «como un aroma de secreto», le obliga a evocar «tiempos mejores». Pero no cree que esos «tiempos mejores» (que repite insistentemente) vendrán «a endulzar horas futuras». En las almas que así lo desean hay, por lo mismo, «el hondo cansancio»...

(1) José Asunción Silva: *Poesías completas, y sus mejores páginas en prosa*. Ed. Elevación. Buenos Aires, 1944. Prólogo, págs. 11-12.

vago como el color del bosque mustio,
como el olor de los perfumes idos,
y el cansancio aquel es triste
como un recuerdo borroso
de lo que fué y ya no existe.

Esta infancia y este pasado que no se pueden recobrar dejan, no obstante, una leve esperanza a nuestro poeta. En la composición *A un pesimista* se expresa así:

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.

La lucha tiene sombra; y las pasiones
agonizantes, la ternura huída,
todo lo amado que al pasar se olvida
en fuentes de angustiosas decepciones.

Pero ¿por qué dudar, si aún ofrecen,
en el remoto porvenir oscuro,
calmas hondas y vívidos cariños.

La ternura profunda, el beso puro
y manos de mujer, que amantes mecen
las cunas sonrosadas de los niños?

Por eso, Silva insiste en *De Lord Tennyson:*

¡Oh voces silenciosas de los muertos!
En la hora que aterra
no me llaméis hacia el pasado oscuro.
... ...
Llamadme hacia la altura
... ...
hacia la playa donde el alma arriba,
... ...
¡Hacia arriba!... ¡Hacia arriba!...

Considerados la infancia y los muertos como cosa del pasado, este pasado pasa a ser el objeto de su vida, como un hecho más de lo humano que se inmortaliza en el mundo objetivo. En este mundo de los objetos, Silva va a hallar la nueva comunicación de su alma, la presencia misma de la eternidad. Veamos esto:

En *Estrellas fijas* habla «del infinito eterno de las cosas». Se ve que Silva se aferra al mundo de la realidad objetiva para buscar apoyo en él. En la naturaleza encuentra —como en el alma— ocultas fuerzas, a pesar de ser «cuna y sepulcro eterno de las cosas« (*Resurrecciones*). Es interesante ver cómo Silva se transmigra constantemente a las cosas de la naturaleza para hallar asidero a las formas superiores de su espíritu, y cómo vuelve cargado de esas cosas en una trasmutación sensible de lo inanimado. Todavía no se ha estudiado profundamente esta *significación de lo inanimado* en la poesía de Silva. Bien merecería que los especialistas de la «Einfühlung» se ocuparan de él. A Silva podríamos aplicar aquellos versos de Neruda: «como todas las cosas están llenas de mi alma, emerges de las cosas llena del alma mía». Efectivamente, Silva comienza por actuar con una simpatía infinita hacia las cosas, como si éstas fueran objetos de su propia alma (*Vejeces*). Además del valor que por sí mismo

tienen las cosas, como objetos de su valoración anímica y afinidad simpática, Silva ve en ellas el espejo demorado del tiempo, que todo lo embellece.

Así comienza una de sus composiciones predilectas:

Con el encanto vago de las cosas
que embellecen el tiempo y la distancia,

Las cosas son para él objeto de belleza —esfumados y embellecidos en el tiempo—; pero, además, son preciosos valores de ternura, donde su alma puede abrevar algo de su sed de simpatía. Por otra parte, las cosas son objetos de la Eternidad. Ya hemos dicho que en *Estrellas fijas* habla del «infinito eterno de las cosas», y en *La ventana* sostiene que las cosas duran más que los hombres y las almas. En la memoria no permanece ya la historia vetusta ocurrida al pie de la ventana. No interesa la anécdota, sino el valor de esas cosas como testimonio del tiempo y la memoria:

y sólo en ella fija
la atención del poeta,
para quien tiene una voz secreta
los líquenes grisosos
que al nacer en la estatua alabastrina,
del beso de los siglos son señales
y a quien narra poemas misteriosos
las sombras de las viejas catedrales.

Silva trata de interpretar ese mensaje temporal de las cosas, comunicarse con ellas, sentir su voz de tiempo y de infinito. Precisamente tiene un poema que se titula *La voz de las cosas*. En *Resurrecciones* ya se expresa concretamente la comunicación de las fuerzas del alma con las de la Naturaleza: para que el alma perdure tendrá que ser como la naturaleza; de este modo:

sobre una eterna esencia
pasos instables de caducas formas
y senos ignorados
de la vida y de la muerte se eslabonan.

Con este sentido trascendente, de eternidad y misterio que Silva da a las cosas, el poeta puede plantear ahora el problema de la verdad eterna. Si la Naturaleza «es una dondequiera (*Realidad*) y en ella está la Eternidad y la Verdad, en ella la verdad no tiene límites. El poeta va más allá del hecho en sí, buscando la trascendencia ideal de las cosas. En esa idealidad se erige el espíritu puro y entonces ya no habrá nada bajo en las almas nobles:

... Oh poetas!,
decid si existe el hecho, la palabra,
Sed espíritus puros y haced siempre;
no hay nada bajo para nobles almas.

(«Realidad».)

Ese «haced siempre» está indicando, en forma decisiva, que las cosas mismas «son» en tanto que nuestra alma las crea. Como se ve, Silva es un espiritualista. Sin embargo, como veremos luego, su «duda metafísica», su falta de fe, le lleva a dudar también de ese misterio de las cosas, y en *La respuesta de la tierra* pregunta:

¿No sabes el secreto misterioso que entrañas?

En ese secreto misterio está su propia incertidumbre, el ¿qué somos? ¿adónde vamos?, ¿por qué hasta aquí venimos?:

Las sombras vagorosas y tenues de unas cañas
que se reflejan lívidas en los estanques yertos,
¿no son como conciencias fantásticas y extrañas
que les copian sus vidas en espejos inciertos?

Aquí parece pasar un relámpago de la sombra de Platón, aquella del mito de la caverna (*La República*, libro VII), aunque creemos que las reminiscencias más cercanas son las del diálogo *Federico Ruysch e delle sue mummie*, de Leopardi. Silva concluye:

La tierra, como siempre, displicente y callada;
al gran poeta lírico no le contestó nada,

y el diálogo leopardiano concluye con el silencio de los muertos que nuevamente tornan a la muerte, después de haberse cumplido el término cósmico ideal. Por lo que puede interpretarse que el espiritualismo de Silva concluye en las cosas mismas, sin dar ninguna solución a los problemas del ser y de la vida. Las cosas sólo son testigos de seres amados, de sucesos infinitos, que ya se han extinguido. Su valor para Silva está en ese «algo» de existencia que fué, como ente universal o simplemente como paso de la vida del poeta que ya no podrá ser jamás. Las cosas tienen, pues, un alma que es como un principio de extensión vital.

Rubén Darío lo dirá después en forma magistral:

... Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma...

Hay en Silva un evidente deseo de integrar el dualismo psicofísico de alma-cuerpo o de yo no-yo, una necesidad de comunicar su mundo anímico con el mundo cósmico. En *Al pie de la estatua* parece indicar que en este poder de comunicación con el Cosmos radica fundamentalmente el poder mágico de la poesía. En esa comunicación sólo el poeta puede desentrañar el hondo misterio de las cosas:

... Fija
en ella su mirada el poeta,
con quien conversa el alma de las cosas,
en son que lo fascina;
para quien tienen una voz secreta
las leves ramas grises y verdosas, etc.

El sentido de lo inanimado en Silva parece ser: el hombre no vive en su propio espíritu; tampoco viven las cosas por sí mismas. Al proyectarse el hombre en las cosas y hallar el alma de las mismas, el poeta se crea en ellas, a la vez que descubre para la Eternidad ese secreto que él llama las voces de las cosas. La misma forma de adjetivos que Silva utiliza (y en la que se adelanta a los modernistas), contribuye a crear ese animismo de lo inanimado y a transmigrar en lo humano el mundo de los objetos. Veamos sólo unos ejemplos:

La brisa, dulce y leve
como las vagas formas del deseo...
(«*La ventana*».)

el triste olor, *las plácidas historias*
con la que la noche abuela...
(*«La ventana».*)

Y el paisaje *do huyó la sabia ardiente*
tiene un adiós *para el verano muerto.*
(*«Muerto».*)

... *la intensa* voz de ternura
que vibra en el alma amante,
como entre la noche oscura
una campana distante.

Con voz grave *lo mismo* dice el viento.
(*«Psicopatía».*)

Para completar la temática de Silva habrá que estudiar su actitud frente al amor, su angustia metafísica y su sentido de la vida y de la muerte.

En cuanto al tema del *amor*, Silva no deja en sus poemas ningún testimonio que permita crear tantas conjeturas como las que hasta la fecha se han venido tejiendo. La leyenda creada en torno al *Nocturno* creo que ya ha sido dilucidada por su biógrafo y amigo Sanín Cano (1).

Blanco Fombona (2) publica dos cartas: una, de Sanín Cano, y otra, de Alfredo Bengochea, sobre el asunto. No hay por qué creer que Silva era «un ser tan superior y al margen del común de los mortales» para admitir que «aquello sucediera», como dice Bengochea.

Creemos que Silva no sintió verdaderamente el amor. Su peculiar modo de ser —acaso afeminado— no le debió crear situaciones muy aptas para el amor. Y aunque en algunas de sus cartas a Sanín Cano hable de «rubias soñadoras» y «boquitas encantadoras» o cosas por el estilo, creemos que Silva sólo admiró a la mujer desde lejos, sin llegar a la posesión total del amor carnal (3). Estaba demasiado absorbido por su propio yo, mirando demasiado en su persona física y espiritual, con todos sus problemas. Razón tiene, pues, Unamuno cuando asegura que Silva no es un poeta erótico. Así lo reconoce también Torres Rioseco, quien agrega: «Sin embargo, metafísico no lo es, sino que me parece francamente realista, en cuanto a la mujer viva, a la musa de carne y hueso».» (*Véase*: Cortina, *op. cit.*) Ese realismo del amor de Silva no quiere decir que Silva tuviese contacto directo con la «mujer viva». Nos parece más bien que Silva sentía así el amor, pero que no lo cumplía. Hasta parece una obsesión sexual ese sentido realista del amor. No olvidemos aquel «te resistirías» del final del poema *Oh dulce niña pálida*. (Véase: *Filosofías*, *Enfermedades de la niñez*, *Idilio*, etc.) Claro está que ese sentido del amor debe aplicarse a la vida de Silva, al hombre Silva y no al artista (4). En sus poemas hay ciertas referencias a unos «ojos» que lo miran desde el cielo, y en el célebre *Nocturno* está su «sombra larga», sus «manos» y su «silueta

---

(1) *El origen del «Nocturno», de J. A. Silva*, en el *Diario de Costa Rica*, 16 de enero de 1923.

(2) *El modernismo y los poetas modernistas* (cap. *Silva y Elvira*).

(3) Véase lo que dice Pedro Salinas en su libro *La poesía de Rubén Darío*. Losada. Buenos Aires, 1948. Página 60.

(4) Es muy significativo el poema *Lentes* ajenos, que concluye con este esguince a lo Anatole France:

Al través de los libros amó siempre
mi amigo Juan de Dios,
y tengo presunciones de que nunca
supo lo que es amor.

esbelta y ágil». Pero ella ya no está, y el amor es —como venimos afirmando— una idealización de deseos no satisfechos, de una realidad ya preterida. Otra vez el amor al pasado, la obsesión de lo imposible, el contraste del presente con su amor ideal. En general, toda la vida de Silva se debate en una lucha fatídica entre la carne y el espíritu, entre la pura idealidad y el deseo, entre el goce y la infelicidad. En esta lucha el resultado siempre es negativo. Lo imposible vence, al final, al deseo, y el poeta se ve obligado a exclamar en *Día de difuntos:* «contra lo imposible, ¿qué puede el deseo?»

Esta obsesión de lo imposible no podía asegurar a Silva un sentido muy optimista de la vida, ni menos una filosofía de afirmación vital. La *vida*, para Silva, como para sus maestros Baudelaire y Leopardi, Schopenhauer y Nietzsche, es un verdadero mal, en donde el bien apenas asoma como chispa efímera en la ilusión del goce físico o en la creación del arte. En su novela *De sobremesa*, Silva habla de la vida real. *Pero ¿qué es la vida real?*, se pregunta; *¿la vida burguesa sin emociones y sin curiosidades?* Evidentemente, la vida no puede ser eso. Silva sabe que la vida es una pasión más honda y más secreta, un apostolado y una aspiración, un relámpago del ideal y la pura belleza y un andar doloroso por el fango. El principio pascaliano del «ángel» y la «bestia» está en el fondo de la filosofía vital de Silva, y él mismo se encarga de decírnoslo: *la esencia misma de ser, el eje de mi alma, el deseo de sentir la vida, de saber vivir, de poseerla como se posee a una mujer de quien nos hace dueños, no unos instantes de desfallecimiento y de audacia nuestra, sino como a una mujer adorada, que convencida de nuestro amor, nos entrega los más deliciosos secretos de su cuerpo.* Para Silva la vida es un doble espectáculo: el interno y el externo, la experiencia personal y la ajena. En la misma novela dice: *... cada día tiene para mí un sabor más extraño y me sorprende más el milagro externo que es el Universo.* Y agrega: *¿La vida? ¿Quién sabe lo que es? Las religiones no, puesto que la consideran como un paso para otras regiones; la ciencia no, porque apenas se investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto; tal vez el arte que la copia...; tal vez el amor que la crea.* Asegura luego que *la mayor parte de los hombres se mueren sin haberla vivido, sin llevar de ella más que una impresión confusa de cansancio.* Vuelve a exclamar: *Ah, vivir la vida..., eso es lo que yo quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede.* En otro pasaje, al borde ya del terror y la locura, del *abismo negro de la desesperación*, después de haber emprendido *sin método y con locas pretensiones al universalismo*, un *cultivo intelectual que ha venido a parar en la falta de toda fe, en la burla de toda valla humana, en una ardiente curiosidad de mal, en el deseo de hacer todas las experiencias posibles de la vida*, se debate contra la *crápula del cuerpo obstinado en experimentar sensaciones nuevas*, y *la crápula del alma empeñada en descubrir nuevos horizontes.*

Toda la angustia de Silva radica, pues, en un ansia de vivir, de pensar, de conocerlo todo, de ir más allá del sentido, de la razón, del sentimiento, de la fe y de la vida misma. Este hombre sufre del mal de pensar y de sentir (*Psicopatía*); *Esa es la causa de su grave y sutil melancolía.* En *Mal de siglo* dialoga el paciente con el médico, a quien le dice:

—Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace,
el mal del siglo..., el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Leopardi;

un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano..., un incesante
renegar de lo vil de la existencia
digno de mi maestro Schopenhauer,
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis...

Como dice Unamuno, toda la *filosofía* de Silva se fundamenta en este concepto de la vida, determinado por su «hambre de eternidad, hambre de sabiduría sustancial y eterna». Rufina Blanco Fombona ha estudiado esta filosofía de Silva (1), que podemos seguir en las composiciones del propio poeta: en *Psicoterapéutica*, donde recomienda:

Si quieres vivir muchos años
y gozar de salud cabal
ten desde niño desengaños,
practica el bien, espera el mal.
Desechando las convenciones
de nuestra vida artificial,
lleva por regla en tus acciones
esta norma: ¡lo natural!
De los filósofos etéreos
huye la enseñanza teatral
y aplícate buenos cauterios
en el chancro sentimental.

O en *Filosofías*, donde, después de buscar una solución en el placer, en los amores fáciles, el trabajo, la filosofía, el arte, el nirvana, el egoísmo, etc., concluye:

Y cuando llegues en postrera hora
a la última morada
sentirás una angustia matadora
de no haber hecho nada.

Este «no haber hecho nada» significa para Silva «no haber sido nada». Por eso, en *La respuesta de la tierra* se encara directamente con las eternas preguntas del ser. Esas preguntas no se las dirige al hombre que ya no le puede responder nada, ni a Dios, en quien no cree, ni a la ciencia, que es muy limitada, ni a la filosofía, que es apenas simple elucubración mental, sino —¿a quién iba a pedirlo?— al objeto último y primero de su pensamiento, a la Naturaleza, madre y muerte de todas las cosas, a la propia tierra, de la que salimos y a la que vamos a parar. El paganismo de Silva no puede ser más crudo y brutal; y a las preguntas:

¿Qué somos? ¿A do vamos? ¿Por qué hasta aquí vivimos?
¿Conocen los secretos del más allá los muertos?
¿Por qué la vida inútil y triste recibimos?
¿Hay un oasis húmedo después de estos desiertos?
¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos?
¿Por qué? Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta.

la respuesta no puede ser más lógica:

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

En la novela *De sobremesa*, «una de las obras más chocantes de la autorevelación neurótica en las letras modernistas» —como dice Goldberg

(1) Cfr. *La filosofía en la poesía de Silva*, en *El Espectador*, de Bogotá, 6 de junio de 1929. Cfr. en *El modernismo y los poetas modernistas* (citado).

(*op. cit.*)—, José Asunción Silva pinta en el personaje central su propia psicología y desarrolla la misma filosofía de sus poemas. Se nota allí la presencia de un hombre dominado por algún estigma ancestral, con evidentes síntomas psicopatológicos, que lo manifiesta como un «caso clínico» digno del psicoanálisis y la medicina experimental. Este poeta tenía que terminar en la locura o en el suicidio. Le habla a la locura como a una amante favorita: *Soy tuya y tú eres mío: soy la locura. ¿Qué más da?; y el mismo poeta se consuela desesperadamente: ¿Loco?... ¿Y por qué no? Así murió Baudelaire, el más grande para los verdaderos letrados, de los poetas de los últimos cincuenta años; así murió Maupassant, sintiendo crecer alrededor de su espíritu la noche y reclamando sus ideas... ¿Por qué no has de morir así, pobre degenerado, que abusaste de todo, que soñaste con dominar el arte, con poseer la ciencia, toda la ciencia, y con agotar todas las copas en que brinda la vida las embriagueces supremas?*

Si Silva fué un caso en la psicología y fisiología del individuo, un tipo característico de una época, como la de fines del siglo XIX, en la que se encontraron los más extraños y contrapuestos sistemas y tendencias filosóficas, sociológicas, artísticas, etc., como resultado de la falta de fe en el hombre positivista, del individualismo anárquico que surge con el romanticismo, nos queda, ya borrada su vida de excéntrico, una obra y un aporte a la literatura, el pensamiento y la cultura hispanoamericana. Su temperamento anárquico lo presenta como a un niño «balbuciente y primitivo», ambicioso y disconforme, que apenas entrado a las puertas de la vida, quiere asomarse ya a las puertas del misterio. Con razón dijo el ya citado Unamuno (el crítico que mejor lo ha comprendido), «con un cierto candor y sencillez infantiles (Silva), es un poeta metafísico». Y luego: «Silva me parece un niño grande que se asoma al brocal del eterno misterio, da en él una voz y se sobrecoge de sagrado terror religioso al recibir el eco de ella prolongado al infinito y perdiéndose en lontananzas ultracósmicas». Pero Silva fué un filósofo sin sistema, sin método orgánico, en desventurada actitud de eterna soledad y misterio. Concibió emocionalmente, en actitud lírica, sin teorizaciones ni postulados definitivos. En la misma infancia siente el «asombro» divino de Platón, que le angustiará toda la vida. Con la misma infancia surge el misterio del más allá, con su imposibilidad de conocimiento. Vale decir que en él se dan el origen del ser y su trascendencia, el nacimiento de la vida y de la muerte, lo que nos antecede y lo que nos ha de suceder. En el nacimiento mismo de la vida consciente está el principio de la pérdida de toda felicidad y el comienzo del dolor que, aunque pasajero, es principio de vida. Con la conciencia se pierde la ingenuidad, pero no el asombro. Silva será un permanente asombrado de los descubrimientos de su propio ser y del mundo que le rodea. Y el asombro, principio de conocimiento, es, para este poeta, el fundamento de su no-conocimiento. De ahí su tortura, su desesperación, su impotencia, su locura, su muerte. Pero el poeta queda precisamente porque en la capacidad de asombro estuvo el principio mismo de su creación y de toda su renovación poética. Lástima que le haya faltado un poco de fe para que la trascendencia metafísica de este poeta fuera un poco más espiritual y reconfortante.

5.—El modernismo de José Asunción Silva.

Golberg comienza así su estudio sobre Silva: «La posición de Silva como precursor del modernismo es algo problemática. Algunos hispanoamericanos omiten su nombre al hacer el recuento de los precursores; mas no hay quien puede negar sus dotes poéticas ni su influjo.» Juan J.

Geada y Fernández, en el prólogo en su edición de Casal (1), sostiene que la producción de Silva es posterior a 1883, y agrega: «Sabido es que Silva no se decidía nunca a publicar sus versos, y cuando al fin decide hacerlo en 1895, al naufragar el vapor *América*, se pierde en este naufragio casi toda su producción. El citado compilador y prologuista se basa para esta afirmación en el estudio que sobre Silva hizo el cubano Rafael A. Estenger (2), quien sostiene: «Los versos modernistas de Silva es ya sabido que nacieron después de 1888, cuando Casal ya había publicado los versos que constituyen las páginas de *Hojas al viento* (1890).» Esto sería una simple cuestión de fecha o prioridad. Veamos lo que dicen otros críticos. Unamuno titubea en afirmar que Silva «fué el primero en llevar a la poesía hispanoamericana, y con ella a la española, ciertos tonos y ciertos aires, que después se han puesto de moda degradándose». Y agrega: «No sé lo que es el modernismo literario, pero en muchos de los llamados modernistas, en los más de ellos, encuentro cosas que encontré antes en Silva (3). Sólo que en Silva me deleitan y en ellos me hastían y enfadan.» Unamuno expresa que la originalidad de Silva no está ni en los pensamientos ni en el modo de expresarlos, ni en el fondo ni en la forma, sino en «algo más sutil y a la vez más íntimo que una y otro en «algo que los une y acorda, en una cierta armonía que informa el fondo y ahonda la forma, en el tono, o, si queréis, en el ritmo interior». Gómez Restrepo corrobora: «Si hubiera vivido más es probable que hubiera disputado a Darío el cetro de la poesía modernista, no sólo en América, sino en España; «... dice en versos perfectos cosas antes no oídas; nos transmite impresiones nuevas y sutiles; pone en sus paisajes matices suaves y evanescentes que ningún parentesco guarda con los colores tradicionales de la poesía española: da a sus versos una música exquisita y penetrante; produce, en suma, como todo grande artista, un «frison nouveau» (4).

Y a esto agreguemos lo que dice Torres Rioseco: «El fué más artista que todos los poetas que le precedieron, poseyendo en alto grado el don de la música interna. El ensayó nuevas combinaciones, simplificó la sintaxis y fué un fuerte espiritual. Este fué el verdadero precursos del modernismo en lengua castellana» (5).

Ahora bien: ¿en qué consiste ese aporte de Silva al modernismo? Veamos. Silva posee un fondo romántico, pero de un romanticismo razonado y consciente, distinto, por lo tanto, del romanticismo europeo de 1830. Sobre ese fondo romántico se eleva su cinceladura parnasiana de la forma y el toque de asomo metafísico que el simbolismo ha prestado a todos los modernistas. Silva ha recreado el tema sepulcral con metros y ritmos absolutamente nuevos, con nuevos matices del sentimiento y de la sensación. Tiene todas las características de un postromántico, a saber: intensidad de sentimiento, inspiración honda y un tanto racional, pesimismo y nihilismo ideológico, realismo temático, parnasianismo en la técnica constructiva, imágenes sinestésicas a la manera simbolista decadente y modernidad en los ritmos, en la métrica y en la disposición tipográfica de sus estrofas. «El mismo un postromántico —dice Onís—, y por esa razón el más típico de los creadores del nuevo lirismo romántico, subjetivo, melancólico, hiperestésico, trascendentalmente pesimista, que constituye la

(1) *Selección de poesías de Julián del Casal*, por J. J. Geada y Fernández. La Habana, 1831. Colección dirigida por F. Ortiz, VI, XXIII.

(2) *José Asunción Silva*, en *Cuba Contemporánea*, 1920, XXIII, 31-44.

(3) A. Miramón señala que Silva «logró el milagro de la innovación en el arte sin romper la cadena de la evolución poética».

(4) *La literatura colombiana*, en *Révue Hispanique*, 1918, XL, 103.

(5) Prólogo a las *Poesías*, de J. A. Silva. Cfr. *Precursores del modernismo*.

fuerza más característica del modernismo. En sus pocas poesías, de rara intensidad sentimental, hay gran variedad de temas entonces nuevos, que fueron patrimonio común de la poesía posterior.» (*Antología...*)

Silva es el poeta a quien se le puede señalar, más que a Nájera, Casal y Darío, la influencia simbolista. En nadie mejor que en él se da el matiz sensorial y emotivo, la sugestión de la media palabra, la imagen circunspecta y velada, el misterio metafísico, la cerrazon evasiva y «la musique avant toute chose». La libertad técnica, la renovacion métrica, el sentido de la melodía, del ritmo interior y de la forma escueta y sintetica son visibles en *Los maderos de San Juan, Luz de luna, Dia de difuntos, Gotas amargas* y en los *Nocturnos*. Veamos estas composiciones.

Los maderos de San Juan es una amplificacion de un canto de nana; una de las evocaciones de su infancia, de la cual no llego a salir nunca del todo el poeta. El cambio de metro corresponde a un cambio definido en el pensamiento. El ritmo, con su corte quebrado, sugiere la idea del niño mecido en las cansadas rodillas de la abuela. Niño y abuela aparecen unidos, porque para Silva apenas existe la edad que entre ambas edades media, de puro ligera que se va. Como el niño de pecho, así su poesia se mece entre la infancia y entre la muerte (Golberg). La novedad está en ese juego musical que fluctúa entre lo risueño y lo sombrío, con la preocupacion filosofica del más allá:

por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño,
los días ignorados del nieto guardará...

y en la repetición armónica del tetrasílabo agudo, alternando con el grave, combinados con octosílabos de pie trocaico (—v—) y endecasílabos rimados.

Luz de luna refleja esa musicalidad externa y brillante, ese clima galante de princesas y jardines, de champagne y fiestas, con mujeres de desnudas espaldas y cadencias de valses que mueven torbellinos de tules y gasas, esa tristeza sensual de la madrugada y ese grato bullicio de salones alfombrados y luces multicolores en los que tanto se recreó después Rubén Darío. Repite el mismo ritmo himnico de tres en tres, que dan a los decasílabos, combinados con exasílabos asonantados, una fluidez delicada, graciosa y escurridiza.

Día de difuntos trae ya la orquestación amplia que se advierte en la *Marcha triunfal* de Darío, adelantada por Poe en *El cuervo* y *Las campanas*, aunque con menos delicadeza que aquél y menos sugestión que éste. Notese la alternancia de versos cortos y largos (como en el romanticismo, por ejemplo, Espronceda), sometidos a un ritmo fijo, con repeticiones constantes, que cambia de latidos, como el poema de Poe, según las emociones que fluctúan entre las diversas asociaciones de ideas y las sensaciones externas que van gestando el canto, en un clima melancólico y por momentos lúgubre, según la intención del poeta. En una sorprendente variedad de «lúgubres metros» (polimetría de los franceses que tentó a Espronceda), el poeta expresa su humor pesimista, en él predominante, cuyo patetismo aumenta la campana aislada que resuena sobre el coro de las demás; la campana de la ironía y de la risa burlona que vibra en sus propios pensamientos. Hay cierta mueca irónica que recuerda a Larra; pero, sobre todo, acentos de aquel Bécquer de: «Dios mío, qué solos se quedan los muertos», y el ritmo insistente y macabro del *Canto de la campana*, de Schiller.

En *Crepúsculo* se humaniza con la evocación de los cuentos de niños, la descripción de lugares interiores, en una complacencia familiar de cua-

dro romántico, al igual que en *Vejeces*, fuga hacia lo pasado y sugestión de una vida que ya no volverá.

En *Gotas amargas* aparece visible cierto humorismo a lo Laforgue, que, como bien lo ha advertido Antonio Aíta (1), no encontraremos en ningún otro poeta del modernismo, hasta llegar al *Lunario sentimental* de Lugones. Aparece ahí el Silva más sincero, escéptico, complejo y amargado. Tal lo prueban *Mal del siglo, Egalité, Idilio, Filosofías*, etc.

Pero donde más pueden estudiarse las aportaciones métricas de Silva es en los *Nocturnos*. En ellos tenemos, por ejemplo, un metro libre, basado en rítmicas unidades de cuatro sílabas, como en el comienzo del tercer *Nocturno*, cuya mayor novedad es la representación gráfica de la estrofa. El poeta parece que jugara con la tipografía, tratando de obtener efectos de matiz mediante la disposición y repetición de los versos: una sensación más visual y de repercusión auditiva que de esencia realmente innovadora, pues en el fondo, la técnica del *Nocturno* no es más que un procedimiento muy simple y habitual de Silva. Oyuela (2) dice que éstas son ridículas e inmotivadas repeticiones de tartamudeo literario. Pero no cabe duda de que el *Nocturno* es un poema originalísimo, de gran perfección y rica sonoridad por el hallazgo en la distribución de acentos y cláusulas rítmicas, de hemistiquios y estancias, y por esa expresión tan peculiar en la que el poeta copia el ritmo interior de su propio espíritu en la melopea esencial, capaz por sí sola de producir emoción y de expresar el sentimiento sin necesidad de ir al verso ceñido a la rima. Con este *Nocturno* Silva hirió de muerte a la poesía sepulcral del romanticismo finisecular, cumpliendo a la vez con la función tanteada por Espronceda de polimorfismo métrico, con el rejuvenecimiento de versos clásicos en ritmos modernos y con la introducción del verso blanco, tan usado por los poetas posteriores. El *Nocturno* tiene, más que la belleza del detalle y la grandeza del tema —hoy sin ningún efecto poético—, una melodía ideal, de conjunto, en el ritmo continuado de sus períodos repetidos simétricamente y en esa sensación de melodía global que envuelve la intención personal y el contenido anecdótico, desvaneciéndolo en la pura sonoridad de la forma.

Por último, diremos que la composición más típica del modernismo de Silva es su *Sinfonía color de fresa con leche*. Esta composición, en metro de doce que riman el primero con el cuarto, el segundo con el quinto y el tercero con el sexto y séptimo, éste de pie quebrado, está escrita irónicamente «a la manera de los colibríes decadentes». En ella se cuenta una «historia rubendariana / de la Princesa Verde y el paje Abril, / rubio y sutil»; lo nace Silva con todo el lujo de las sensaciones suntuosas y decadentes brillantes y externas —con ese pictoricismo preciosista a lo Gautier— anticipo del mundo sensorial que encontramos en *Prosas profanas*.

Alfredo A. Roggiano.
Cat. de Poética y Estilística.
Fac. de F. y Letras.
TUCUMÁN (R. Argentina).

(1) *Nosotros*, abril 1931, p. 367.
(2) *Antología de la poesía hispanoamericana.*