

Más redonda, más compacta y mejor fabricada que *Páginas de vuelta*, esta segunda novela de Gamboa confirma que su propuesta literaria tiene piso. Ha cumplido con el cometido de un segundo libro: confirmar los aciertos del primero y reducir los errores. Enseñar, pues, que el autor gana en experiencia, y el lector gana en placer.

JUAN GABRIEL VÁSQUEZ

Silva revisitado

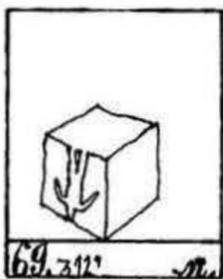
Silva, su obra y su época.

Memoria del congreso

Varios autores

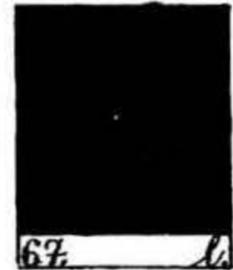
Revista Casa Silva, núm. 10, t. 1, Santafé de Bogotá, 1997, 402 págs.

El historiador Malcolm Deas sugiere que si José Asunción Silva sólo hubiera escrito *De sobremesa* a nadie se le hubiera ocurrido en el año del centenario hacerle un homenaje a su memoria. La idea de Deas no es nueva. Durante años, se apreció sólo al Silva poeta —sobre todo al autor del *Nocturno*— y se consideró *De sobremesa*, tal y como lo sigue haciendo Deas, como “una novela fallida” (pág. 36), que sólo tenía interés como “documento humano” que podía ayudar a entender el drama humano que había llevado a Silva al suicidio. La valoración de *De sobremesa*, sin embargo, ha cambiado con los años e incluso podría decirse que quienes la siguen considerando, como Deas, como una obra fallida, se encuentran en minoría.



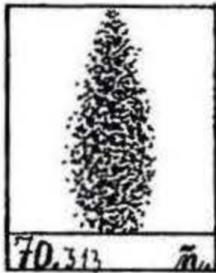
En el mismo tomo que en el que ha salido publicada la conferencia de Deas sobre “José Asunción Silva y la sociedad de su tiempo” —y que ahora intento reseñar— aparecen textos que no escatiman elogios con la única novela escrita por Silva. Aníbal González, por ejemplo, sostiene que *De sobremesa* es “la más importante y profunda de las novelas modernistas” y “también la primera antinovela hispanoamericana y un anticipo de las ficciones de nuestro siglo” (pág. 201). Cathy L. Jrade, por su parte, empieza su ensayo “*De sobremesa*: novela modernista, novela moderna” calificando la novela de “compleja e inquietante obra maestra” (pág. 203). Esos juicios sobre la novela son producto de un proceso de revaloración de la misma que podría decirse que comenzó en el artículo de Juan Loveluck “*De sobremesa*: novela desconocida del modernismo”. Malcolm Deas parece saber que ese proceso ha tenido lugar y señala, para explicar su punto de vista, que él “todavía pertenece a la ‘vieja escuela’” (pág. 36). En todo caso, además de los trabajos ya citados de Cathy L. Jrade —“*De sobremesa*: novela modernista, novela moderna”— y Aníbal González —“Estómago y cerebro: la indigestión cultural en *De sobremesa*— otros dos textos —uno de Klaus Meyer Minnemann titulado “Silva y la novela de fin de siglo” y “*De sobremesa* y la estética de la lectura”— aparecen en las memorias del congreso del centenario agregándose así a los diferentes trabajos que, después de Loveluck, han empezado a ver en la novela de Silva algo más interesante que lo que encuentra en ella Malcolm Deas. Personalmente, tengo que señalar que si no me hubiera tropezado con *De sobremesa* probablemente nunca me hubiera tomado el trabajo de leer la totalidad de la obra de Silva. Es posible que esa experiencia individual sea sintomática y que el nuevo lector de Silva tienda a partir de la prosa de *De sobremesa* y sólo a través de ella logre una nueva valoración de su lírica. En todo caso, uno de los biógrafos del poeta, Ricardo Cano Gaviria, propone la recuperación de un “Silva intelectual” que “en el contexto de finales del siglo XIX supo instalarse en la corriente de la modernidad” (pág. 74). Sin duda, donde mejor se en-

cuentra la figura de ese Silva intelectual es en *De sobremesa*, ya que es allí donde se reflexiona más conscientemente sobre la situación espiritual de fin de siglo, reflejada tanto en el destino del personaje central —José Fernández Andrade— como en las lecturas del mismo.



Evelio José Rosero probablemente no estaría de acuerdo con lo anterior, ya que él considera que lo fundamental de *De sobremesa* no es el aspecto intelectual sino la expresión de “una velada lujuria” frente a la que “la mención de Schopenhauer, Aristófanes, Voltaire, Nietzsche y muchos otros artistas y filósofos es sólo una cortina intrascendente” (pág. 279). En esa forma de ver las cosas, Rosero pierde de vista que en el texto de Silva la reflexión sobre “las libertades y pasiones de la carne”, como escribe él mismo, es más importante que esas mismas pasiones y libertades. Basta revisar la novela para darse cuenta que los pasajes de tono ensayístico o reflexivo tienen más peso en la misma que las descripciones de escenas eróticas o sensuales. A lo largo de *De sobremesa*, Fernández Andrade tiene relaciones eróticas con seis mujeres. Las dos primeras, Lelia Orlof y Nini Rosset, son descritas por Fernández como encarnaciones de una sola circe que “convierte a los hombres en cerdos” (pág. 255). En oposición a estas dos circes surge la figura de la virgen laica Helena de Scilly Dacourt frente a quien Fernández se avergüenza del desorden de su vida amorosa (pág. 271). El vocabulario y las imágenes utilizadas para describirla permiten ver cómo el culto a Helena tiene para Fernández el carácter de sustituto de religión. Helena es una “virgen de Fra Angélico” que irradia “pureza” y “santidad” y

hacia la cual siente un "místico respeto" (pág. 272). A diferencia de Lelia y de Nini —quienes representan el desorden de la sensualidad— Helena es el camino al orden del espíritu como lo fue Beatriz para Dante en medio de la selva oscura. La comparación con Beatriz —con el amor que conduce hacia la divinidad y el orden— la hace Fernández ya en sus primeras reflexiones sobre Helena e incluso cita una traducción en prosa de uno de los sonetos de la *Vida nueva* (pág. 277). Ya en esta oposición entre las "dos circes" y Helena está encerrada en referencias literarias, como se ve en la comparación Helena-Beatriz, que autoriza la cita de la *Vida nueva*.

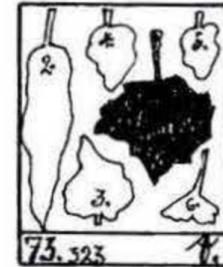


A través de la historia de las peripecias amorosas de Fernández Andrade, Silva tematiza la oposición, típica de la edad media tardía y de comienzos del renacimiento, entre "buen amor" —en el que, como lo indica Cecilia Dupuy de Casas en su ensayo sobre "Erotismo y muerte en José Asunción Silva", "la amada es un medio para alcanzar un más allá erótico" (pág. 148). En Dante, que es el modelo remoto que trata de seguir Silva, "ese más allá erótico" es en último término el hallazgo de Dios. Sin embargo, Fernández Andrade vive precisamente la época de lo que se ha llamado la "muerte de Dios" por lo que el "más allá erótico", que Fernández trata de alcanzar a través del culto a Helena, se convierte en una especie de "sustituto de religión" propio de, como se dice en alguna parte de la novela, "el misticismo de los poetas ateos", que no creen en Dios pero sí en la virgen y en los ángeles. Las otras cuatro mujeres que tienen que ver con Fernández, llegan a él en el momento en que abandona el resto de idealismo que significa

el culto a Helena. La conquista de una de ellas, incluso, está relacionada con Nietzsche, ya que la mujer en cuestión llama a Fernández el *Uebermensch* y le dice que lo que admira de él es el desprecio por toda la moral corriente. Otra, la italiana Julia Musselaro, la conquista en nombre del arte pagano. Y acerca de todos los casos, Fernández reflexiona pensando en la seducción —y en la liberación de los instintos de la carne— como en una rebelión contra una moral que, por momentos, él considera falsa y mentirosa como se ve en el siguiente pasaje: "¿Y esto llaman crimen los moralistas severos, que predicán su moral en dramas de tres actos? ¿Crimen? Al halagar una mujer, idealizarle el vicio, ponerle al frente el espejo donde se mire más bella de lo que es, hacerla gozar de la vida por unas horas y quedarse sintiendo desprecio por ella, asco de sí mismo, odio por la grotesca parodia del amor y ganas de algo blanco, como una cima de ventisquero, para quitarse del alma el olor y el sabor de la carne" (pág. 341).

Esa rebelión contra la moral, con la que Fernández se identifica por momentos, es vista por él en otros pasajes de la novela como una característica del tiempo que le tocó vivir y, al mismo tiempo, como algo que conducirá paulatinamente a la disolución de la sociedad, a la anarquía y a la lucha de todos contra todos. En ese proceso de disolución Nietzsche desempeña un papel fundamental, como lo muestra la reflexión que hace Fernández sobre la idea nietzscheana de la transmutación de los valores. Los ideales del pasado estaban siendo dinamitados en todos los campos y el mundo tambaleaba. Ello se ve con claridad en la anotación del 14 de abril donde se establece una relación entre *Casa de muñecas* de Ibsen —como una obra que dinamita los fundamentos morales del pasado— con los atentados dinamiteros de los anarquistas: "Ayer saltó otro edificio destrozado por una bomba explosiva, y la concurrencia mundana aplaudió en un teatro de *boulevard* hasta lastimarse las manos. La *Casa de muñecas* de Ibsen, una comedia al modo nuevo, en que la heroína, Nora, una mujercilla común y corriente, con un alma de eso que se usa, abandona marido, hijos y relacio-

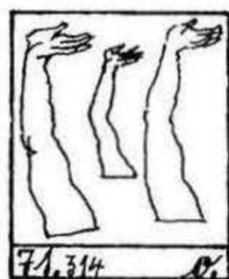
nes para irse a cumplir los deberes que tiene consigo misma, con un yo que no conoce y que siente nacer en una noche como hongo que brota y crece en breve espacio de tiempo" (pág. 320). Esta destrucción del pasado es —en cierto sentido— una liberación del pasado, sobre todo para aquellos a quienes los fundamentos de ese pasado obstaculizan en su desarrollo. Tal es el caso de Nora —la heroína de Ibsen— que tiene que romper con la moral matrimonial para poder pensar en su propio desarrollo personal.



La muerte de Dios y de los ideales en los que se fundamentaba el antiguo orden traen consigo una destrucción de la noción del deber que es presentada como una estratagema de los poderosos para mantener su poder. Es el siglo de Nietzsche, de la rebelión de los engañados por la religión de los débiles. El revalúo de todos los valores —fundamento de la filosofía de Nietzsche en la interpretación de Silva— es la base para la rebelión de los oprimidos que se liberarán de los sentimientos de culpas para poder volcar su agresividad contra los otros. Fernández le habla al obrero, en quien ve él el destinatario del mensaje de Nietzsche: "Lo que tú llamas conciencia, es lo que te atormenta cuando crees haber cometido una falta, no es más que el instinto de crueldad que puedes ejercer contra los otros, y al no ejercerlo, porque la sociedad te lo impide encerrándote en la noción del deber, como a un león en la jaula de hierro, te atormentan como atormentarían sus inútiles garras al flavo animal si las hundiera en su propia carne al no poder destrozarse los barrotes rígidos ni la presa deliciosa" (pág. 321). Pero la parte liberadora de la destrucción de todos los valores también tiene su lado

aciago que consiste en la aceptación de la tierra como un campo de batalla o de la lucha de todos contra todos y del *homo homini lupus* del liberalismo clásico ante lo cual Fernández trata de recuperar al menos en parte los ideales a través del culto a Helena.

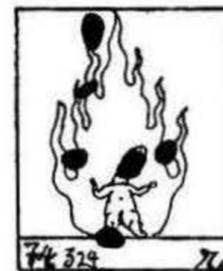
Esa parábola vital de Fernández que pasa por la destrucción de un viejo orden, la caída en el caos y el intento por volver al orden perdido —y que Fernández en sus reflexiones relaciona con la situación espiritual del fin de siglo europeo, tiene también su correspondencia con la historia colombiana del siglo XIX, como se puede ver al leer el artículo titulado “Silva y su época” de Jaime Jaramillo Uribe. En ese artículo, Jaramillo Uribe expone a grandes rasgos la evolución espiritual y política de Colombia en la segunda mitad del siglo XIX, partiendo del gobierno de José Hilario López (1849-1853) con cuyas reformas la religión empezó a perder importancia en la vida colombiana y dio comienzo a un proceso que llegó a su punto culminante con la reforma educativa de 1870 que dispuso que “la enseñanza de la religión sólo se impartiría a los niños cuyos padres la solicitaran” (pág. 23). El espíritu de las elites del país le abrió por unos años las puertas al positivismo: “Las influencias románticas del 50, todavía compatibles con una visión cristiana de la vida, fueron sustituidas por la visión positivista que afianzaba su fe en la ciencia y llevaba a sus extremos la visión secularizada del mundo” (pág. 26).



Sin embargo, esa fe ciega en la ciencia termina produciendo decepciones y, como escribe Jaramillo Uribe, “hacia 1880, precisamente en los años más decisivos de la formación de Silva, aparecen en el medio cultural bogotano in-

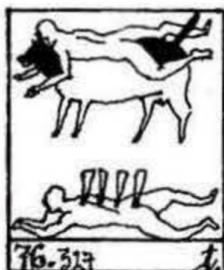
fluencias intelectuales europeas de signo pesimista” (pág. 26), que estaban representadas por intelectuales a quienes “la ciencia y el saber racional no brindaban satisfacciones profundas ni explicaciones aceptables de los problemas morales”. Esa sensación, que en Europa expresaban, por ejemplo, Paul Bourget y Renan, era también recogida en Colombia por figuras como José María Samper y Rafael Núñez, quienes, después de una juventud liberal y por momentos abiertamente anticlerical, volvieron, en la segunda mitad de la década de los ochenta, a ver en la religión la única certidumbre posible, como se ve al leer el siguiente texto de Samper que Jaramillo Uribe cita en su artículo: “Todo está por resolver y ninguna solución, en ningún ramo científico, es hasta el presente satisfactoria. Así, de todo lo que me alucinaba cuarenta años hace, poco, poquísimo queda intacto en mi corazón. Todo está en escombros o cuarteado. Y lo que hace cuarenta años me faltaba, es lo único que ahora tengo: la única luz con que ilumino tantas ruinas: la fe religiosa” (pág. 27).

Con respecto a Núñez, el mismo Silva trató de aproximarse a su tránsito del escepticismo secular a la fe religiosa en un artículo titulado “El doctor Rafael Núñez”. La mayoría de la crítica ha tendido a considerar este ensayo, publicado originalmente en *El cojo ilustrado* de Caracas en 1894, como un texto dictado por el oportunismo. En el momento de escribir el texto Silva se desempeñaba como secretario de la legación colombiana en Caracas y su decisión de escribir un ensayo sobre el entonces presidente titular de Colombia habría obedecido, según algunos, a la necesidad de mantener o mejorar el puesto. Si se acepta lo anterior, entonces habría que aceptar también que todo intento por ver en aquel texto algún reflejo de las auténticas preocupaciones de Silva sería poco menos que peregrino. Sin embargo, una lectura cuidadosa del ensayo puede ayudar a poner en cuestión la hipótesis del oportunismo y a considerar una hipótesis alternativa según la cual Silva habría encontrado en algunos aspectos de la obra de Núñez un reflejo de ciertas preocupaciones fundamentales del siglo XIX a las que el mismo Silva no fue ajeno.



Quienes han optado por la hipótesis del oportunismo han terminado por encerrarse en ella en la medida en que, de entrada, se han negado toda posibilidad de leer sin prevenciones el texto de Silva. David Jiménez Panesso, por ejemplo, considera que no hay “nada más triste que la imagen del poeta escribiendo apresuradamente un artículo sobre la poesía de Rafael Núñez”, con el sólo propósito de obtener un ascenso ya que “Silva tenía que saber que la poesía de Núñez era pésima”. En este juicio, que resume la posición de gran parte de la crítica con respecto a este texto, se esconde más prejuicio que reflexión. En primer lugar no parece ser cierto que Silva haya escrito el texto “apresuradamente” como lo asegura Jiménez Panesso. Por el contrario, como puede verse en una carta que Silva dirige a su madre desde Caracas el 26 de septiembre de 1894, el ensayo habría terminado por ser una “tarea monumental” para la cual Silva dice haber pasado cerca de diez días prácticamente encerrado. O sea que, lejos de haber querido hacer un artículo precipitado y descuidado, Silva se propuso hacer un artículo digno sobre Núñez para el cual invirtió todos los recursos que tenía a la mano y todo el tiempo que los trabajos de la legación le dejaban libre. Al parecer la primera versión del artículo de Silva, que debió tener cerca de cuarenta páginas, fue recortada para su publicación en *El cojo ilustrado*: fue, sin duda, además retocada a última hora ya que, cuando Silva se disponía a llevar el manuscrito a la imprenta, lo sorprendió la noticia de la muerte de Núñez lo que, según hace saber a su madre en la carta ya citada, le causa una gran impresión.

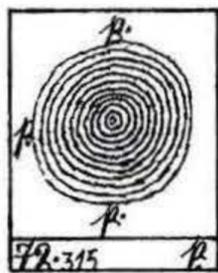
Esta impresión que provoca en Silva la muerte de Núñez no puede explicarse exclusivamente por la preocupación legítima de haber perdido a un protector, lo mismo que el artículo en cuestión no puede achacársele única y exclusivamente al oportunismo político. Si bien es cierto que Silva tenía motivos para estar agradecido con Núñez, y que también debía tener interés en seguir gozando del favor del presidente, estas circunstancias no pueden llevar a descartar de plano el que Silva sintiera una auténtica atracción hacia la figura de Núñez.



En una carta, dirigida a su hermana y a su madre desde Cartagena el 2 de septiembre de 1894, en la que da cuenta de las tres visitas que le había hecho al presidente, pueden encontrarse rastros de una atracción semejante como, por ejemplo, el siguiente pasaje: "Es un hombre sorprendente y al oírlo se comprende el prestigio profundo que ha ejercido sobre el país" (pág. 685). Esta afirmación, realizada en una carta familiar en donde no cabe sospecha alguna de que juicios así estén dictados por el oportunismo, permite preguntarse si, además de la consideración de las conveniencias políticas, en la decisión de escribir un ensayo sobre Núñez no hubo también la intención de rendir un homenaje al "hombre sorprendente". La lectura del texto permite ver cómo Silva se reencuentra en ciertos aspectos de la personalidad de Núñez y como, independientemente de la calidad estética de la poesía de Núñez, extrae de ella temas que pueden considerarse epicales. Dejando de lado ciertos elogios, evidentemente algo desmedidos, puede verse como, a partir de cierto momento del ensayo, Silva se interesa por lo que la poesía de Núñez refleja acerca de su

evolución psicológica —de la duda a la fe— que es vista por Silva como un reflejo de ciertos desarrollos que se estaban dando a finales del siglo XIX. Silva comienza citando el poema *Que sais je*, al que define como "un grito arrancado por la duda" (pág. 383). El poema es un testimonio de la pérdida de las viejas seguridades —que se dio con el proceso de secularización— y del advenimiento de la incertidumbre.

Con la muerte de Dios los órdenes posibles del mundo se han dislocado y lleva al que siente la pérdida a buscar una fe. Así, otro poema de Núñez —*Lo invisible*—, es visto por Silva como testimonio de la búsqueda de la fe ya que "Dudar implica la necesidad inevitable de inquirir, de encontrar o de forjar siquiera una creencia final" (pág. 384). A partir de esta idea Silva define la poesía de Núñez como "la historia del largo camino en busca de la fe" (pág. 384). El comienzo habría sido la duda y la incertidumbre provocada por la muerte de Dios, consecuencia de la desacralización del mundo que había resultado de las ciencias positivas. Esa desacralización, dice Silva, lleva al "desencanto de lo humano" (pág. 385) y a la tristeza de saber que se ejemplifica con una cita del poema "Dulce ignorancia" pero que también hubiera podido ejemplificarse, dejando de lado a Núñez, citando alguna de las *Gotas amargas*.



Silva muestra luego como Núñez sale de ese desencanto de lo humano retornando a las respuestas religiosas de su infancia a las que Silva no volverá jamás. Este desarrollo que Silva ve en la poesía de Núñez —de la duda a la fe— tiene un paralelismo evidente con el desarrollo de las ideas políticas de Núñez —y su puesta en práctica—. Si

en los años sesenta Núñez había sido, como secretario del gobierno de Mosquera, uno de los abanderados de la secularización, a partir de la segunda mitad de los ochenta procuraría darle marcha atrás al proceso y, por así decirlo, hacer que el país volviera a la fe de sus mayores, para lo cual, a partir de 1887, se le entregó a la Iglesia el control de los planes de enseñanza de los que fueron desterradas las doctrinas contrarias a la doctrina católica.

Pero además de que la evolución que se podía ver en la poesía de Núñez correspondía a evoluciones que también se daban en la política colombiana, Silva veía en este proceso el reflejo de una especie de retorno a lo espiritual y a lo religioso que se estaba dando en todo el mundo, como se puede ver en el siguiente pasaje: "Interesante en sí como documento humano, la historia de la evolución interior contenida en la serie de poesías que acabamos de recorrer, adquiere doble valor si se considera como síntoma de las tendencias idealistas y religiosas que se notan en todos los ramos de la ciencia y del arte en los últimos años; de ese gran movimiento que le ha dado millares de lectores a las obras de Dostoiewski y Tolstoi, a la música de Wagner sus fervorosos adeptos; que ha convertido la novela francesa, simple medio de anotación de sensaciones en manos de Zola, en delicado instrumento de análisis psicológico en las de Bourget, Rod y Rosny; que en la pintura ha venido a reemplazar los procedimientos de Raffaelli y Manet con los de Gustavo Moreau y Puvis de Chavannes; en la crítica los métodos de Saint Beave y Taine con los de Vogüé y Teodoro de Wysewa, y que en el campo filosófico ha producido los trabajos de Guyau, Fouill, Renouvier, Pillon y Dauriac" (pág. 388). Ese "gran movimiento" al que se refiere Silva no era otra cosa que la reacción que se dio en el final de siglo frente a las decepciones y los vacíos que había ido dejando el proceso de modernización. En muchos casos la reacción no se dio en términos de regreso a la fe de la infancia, tal y como la describe Silva en Núñez, sino como búsqueda de sustitutos de religión, según puede verse al hacer una lectura de *De sobremesa*. Sin embargo, es preciso señalar que la actitud de

Silva frente a ese "gran movimiento" —como la actitud de buena parte de los modernistas hispanoamericanos— fue ambigua como fue ambigua en general la actitud del artista moderno frente a la modernidad. De regreso a la fe no puede hablarse en la obra de Silva, pero sí, sin duda alguna, de una nostalgia de la fe —y del orden que proporcionaba la fe— que contrasta permanentemente en la obra de Silva con la sensación de orfandad que le producían diferentes manifestaciones de la modernización.

Iván A. Schulmann, en su artículo titulado "La polifonía del modernismo", se aproxima al problema anterior al señalar como hay una oposición, Schulmann habla de una desarticulación, entre la modernización socio-económica y la modernidad estética a la que define como un "discurso contracultural que cuestiona y subvierte la cultura materialista de la modernidad burguesa" (pág. 83).



Siguiendo una dirección parecida, Fernando Charry Lara señala las relaciones de Silva con el simbolismo y muestra como esta tendencia estética fue, en gran parte, una triple reacción contra el parnasianismo, el naturalismo y el positivismo ya que lo que buscaba, a diferencia de las corrientes anteriores, era lo oculto y lo misterioso por lo que Charry Lara considera que "ante una crisis de las creencias religiosas, es contemporáneo de una concepción mística del universo" heredada "del platonismo alejandrino" y que se expresaría en el famoso soneto *Correspondencias* de Baudelaire (pág. 162).

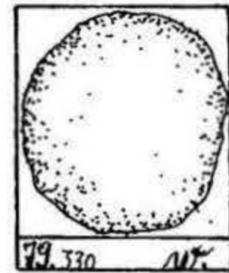
Lo que pueda tener que ver Silva con la estética simbolista —que habría que relacionar por su gusto con las sugerencias y la búsqueda de decir lo inefa-

ble que José Fernández Andrade confiesa en un pasaje de *De sobremesa*— estaría reflejado principalmente en algunos de los poemas del *Libro de versos*. Allí estaría la fuga hacia lo inefable y ello ha llevado a que muchos críticos, como lo señala Schulmann, vean una contraposición entre esos poemas con aspiraciones que cabría llamar celestiales y los poemas, satíricamente apegados a la tierra, de *Gotas amargas* (pág. 81). Schulmann sugiere, sin embargo, que *Gotas amargas* y el *Libro de versos* son ambas reacciones a lo que José Martí llamó "ruines tiempos", en el prólogo a *El poema del Niágara* de Pérez Bonalde —texto considerado como uno de los manifiestos del modernismo hispanoamericano— que Schulmann cita en su artículo.

Esos "ruines tiempos" —que equivaldrían a los "tiempos menesterosos" de los que hablara Hölderlin— son los tiempos en que "no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa" (pág. 82) y que Silva caracteriza en muchas de las *Gotas amargas*. En *Gotas amargas* Silva describe y satiriza el presente —es decir, los "ruines tiempos"—; en el *Libro de versos* canta con nostalgia otro mundo que él ubica en un pasado mítico que identifica con la infancia, como una edad en la que predomina la magia, en contraste con la racionalidad que determina la vida adulta. Ese mundo mágico es evocado en *Infancia* (pág. 8) y en *Crepúsculo* (pág. 14) y es contrastado con el mundo de la incertidumbre de la edad adulta en *Los maderos de San Juan* (pág. 11).

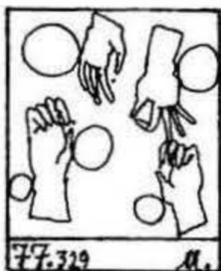
Pero este universo mágico representa, en la poesía de Silva, algo más hondo que el recuerdo de la infancia individual de cada quien. La infancia es, ante todo, el contacto posible con la magia que en otro tiempo fue patrimonio normal de la humanidad. Los niños, a través de las nodrizas que les cuentan los cuentos infantiles, entran en contacto con el mundo de la magia que la humanidad ha perdido a causa de la racionalización de toda la actividad humana y el hombre adulto, a través del recuerdo de su propia infancia, puede entrar en contacto con aquel mundo. El hecho de que el mundo de la magia, que pertenece no sólo al pasado individual sino, ante todo, al pasado de la huma-

nidad, sea visto como un paraíso perdido, implica una visión de la historia como decadencia. En los tiempos remotos, en los que nacieron los cuentos, vivían hombres fuertes y sanos. Frente a ese pasado, Silva ve el presente como algo debilitado y el futuro como algo todavía más débil: "Cuentos que nacisteis en ignotos tiempos, / Y que vais volando por entre lo oscuro, / Desde los potentes Aryas primitivos / Hasta las enclenques razas del futuro" (pág. 15). Esa decadencia, esa pérdida universal de la magia sentida como pérdida del mundo, más que la pérdida de la propia infancia, es lo que nutre la melancolía que atraviesa todo el *Libro de versos*.



Y si en los poemas sobre la infancia la pérdida del mundo se siente, ante todo, como pérdida de la magia en *Al pie de la estatua* (págs. 17-25) —un largo poema dedicado a Bolívar—, la pérdida es la pérdida del mundo experimentada como la pérdida del "sentimiento de lo grande" (pág. 23) que caracterizaba el mundo de la épica. El tema del poema no es sólo Bolívar sino la imposibilidad de cantar a Bolívar. Primero se propone cantarlo no en las horas de gloria sino en las horas de derrota, en la noche septembrina o en la melancolía de las últimas horas. Pero luego se constata la distancia entre la prosaica generación del momento —la de Silva— y la generación épica que luchó por la independencia: "Más bien que orgullo, humillación sentimos / Si vamos comparando / Nuestras vidas triviales con las vuestras! / Somos como enfermizo descendiente / De alguna fuerte raza..." (pág. 23). En este sentimiento de ser enfermizo descendiente de alguna fuerte raza —que podría ser la raza que vivió los tiempos de la épi-

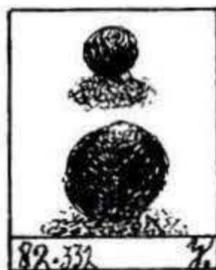
ca y a la vez la que inventó los cuentos mágicos de la infancia— el poema a Bolívar coincide con los poemas de evocación de la infancia.



Se siente que hay un paraíso perdido en el pasado pero no sólo en el pasado de cada quien sino, ante todo, en el pasado de la humanidad. Hay algo que nos atrae hacia ese pasado mágico, pero, a la vez, está la conciencia de que ese pasado es un pasado perdido y por eso la nota fundamental de la relación con ese pasado es la de la tensión melancólica que despierta el ansia de lo perdido. En tres poemas —*Crisálidas* (pág. 10), *Poeta, di paso* (pág. 28) y *Una noche* (pág. 32)— lo perdido está representado por la figura de la amada muerta. Este tema —tratado sobre todo alrededor de *Una noche*— es uno de los que más interés han despertado en los críticos de Silva, muchos de los cuales han tendido en ver en la amada muerta a la hermana muerta, —Elvira—, lo que los ha dispensado de ver el tema de la muerte de la amada como el símbolo de la desaparición de un mundo y, también, de la presencia de un deseo que no quiere ser de este mundo y que por eso trata de volar siempre hacia mundos lejanos que se sospechan pero que no se alcanzan. Poemas como *A veces cuando en alta noche* (pág. 27) y *Midnight Dreams* (pág. 50) apuntan hacia esos mundos. También en *Vejeces* (pág. 39) las cosas, —las cosas viejas—, evocan otros mundos que se sienten como pertenecientes a “épocas distantes y mejores” (pág. 40).

A esa idealización del pasado y de lo lejano corresponde ese desprecio por el presente que se articula en *Gotas amargas* y en muchos pasajes de *De sobremesa* en donde Silva, a través de Fernández Andrade, ve el estado de

ánimo que él expresa en sus poemas como algo característico de la época que le tocó vivir caracterizada por el hecho de que “lo sublime ha huido de la tierra”. Esa fuga de lo sublime estaba íntimamente relacionada con el avance de las ciencias naturales que habían desterrado el misterio de la naturaleza y que había terminado también por socavar las bases de la fe religiosa. La respuesta dada por muchos personajes finiseculares a ese proceso fue, como ya se señaló más atrás, la búsqueda de sustitutos de religión y Silva da cuenta de ello. Sin embargo, ni Fernández Andrade —como lo demuestra un pasaje de *De sobremesa* en el que habla de las búsquedas esotéricas de fin de siglo como de “asquerosas parodias de los viejos cultos”— ni Silva terminan satisfechos con los sustitutos de religión, por lo que al final predomina el desencanto ante el mundo exterior que se desprecia. A Silva, además, como es bien sabido, ese mundo exterior terminó arrinconándolo, encarnado en sus acreedores y en la necesidad de conseguir los alimentos terrestres para él, para su madre y para su familia. Lo anterior —y las leyendas tejidas en torno a su suicidio y a su hermana Elvira, han hecho que, desde el comienzo, el interés por la vida de Silva haya sido por lo menos igual al que despertaba su obra—. Incluso, podría decirse que por momentos ha sido imposible pensar la obra sin el personaje que la creó.



Héctor Orjuela revisa cuatro aproximaciones biográficas a Silva —la suya propia, la de Cano Gaviria, la de Enrique Santos Molano y la de Fernando Vallejo— en un artículo titulado “Las biografías de Silva”, en el que empieza quejándose de que los otros biógrafos no han tomado en cuenta su libro *La*

búsqueda de lo imposible (1991). Santos Molano —cuyo libro *El corazón del poeta* es de 1996— y Fernando Vallejo —cuyas *Chapolas negras* fueron publicadas en 1995—, ignoran por completo la obra de Orjuela mientras que Ricardo Cano Gaviria “la arrincona en la bibliografía” (pág. 256) de *Una vida en clave de sombra* (1992).

La queja de Orjuela es entendible si se piensa que su libro es la única biografía propiamente académica mientras que las otras, —que han contado con mayor suerte frente a la crítica y al público—, son más obras ensayísticas que trabajos rigurosamente científicos. Pero tal vez en ello esté precisamente la razón por la que la biografía de Orjuela haya caído en un discreto olvido mientras que las de los otros —que son desde diversos puntos de vista trabajos provocadores— hayan suscitado adhesiones y rechazos. Orjuela tiene razón en la mayoría de las críticas que hace a los otros autores. Es claro, por ejemplo, que Santos Molano procede ligeramente al atribuirle una serie de textos a Silva sin tener ningún fundamento filológico y su tesis del homicidio —que reemplazaría al suicidio— tiene más que ver con cierta “truculencia de folletín” (pág. 57) que con una biografía seria. También ciertos datos de la biografía —como la afirmación de que Silva conoció a José Martí— carecen de todo fundamento. En otros momentos Santos Molano le inventa lecturas a Silva, en momentos en que no las pudo hacer, como la lectura del *Zaratustra* de Nietzsche, presuntamente realizada en París cuando esta obra no estaba todavía traducida a ningún idioma que conociera Silva y en alemán sólo existían un puñado de ejemplares. En la misma línea, Santos Molano pone a leer a Silva *El crepúsculo de los ídolos* en 1888, sin saber que, aunque esa es la fecha de la edición alemana de la obra, el libro sólo empezó a ser divulgado en 1889. Eso último no lo dice Orjuela pero las críticas que le hace a Santos Molano son suficientes para sorprenderse después cuando elogia la labor documental de Santos Molano ya que, aunque es cierto que el acopio de documentos que hizo es admirable, la cantidad de afirmaciones que hace sin base documental alguna —y que ni siquiera pre-

senta como hipótesis— devalúa ese trabajo de documentación ya que se abre la sospecha de que todo el aparato científico de la obra no es más que una cortina para encubrir uno que otro embuste que Santos Molano quiere vendernos.

Con Fernando Vallejo, Orjuela también me parece demasiado benigno, en primer lugar por el hecho de considerar su libro *Chapolas negras* como una biografía cuando, y basta leerla, no es más que un desahogo personal de Vallejo tomando como pretexto a Silva. En ese desahogo, como el mismo Orjuela lo dice, Vallejo se muestra como un cultor de la estética del impropio. La confrontación con Cano Gaviria es bastante más delicada. “Cano Gaviria —escribe Orjuela— ha escogido a José Fernández, y no al verdadero Silva, como personaje para su biografía” (pág. 61). La frase es, tal vez, excesiva pero refleja todos los problemas y quizá también los méritos de la biografía de Cano Gaviria, quien trata en realidad de acercar al Silva real a un Silva ideal que, en cierto sentido aunque sólo hasta cierto punto, sería el que refleja en José Fernández Andrade. Eso lleva a que Cano Gaviria proceda muchas veces con hipótesis —con composiciones de lugar, como él mismo dice— aunque, a diferencia de Santos Molano, siempre le deja claro al lector cuándo se está moviendo en el terreno hipotético y cuándo pisa suelo seguro.

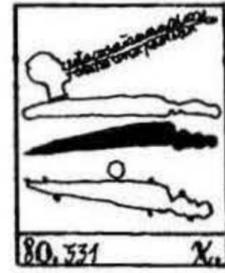


Orjuela dice, con razón, que hay absoluta seguridad de que Silva realmente haya realizado la visita a Mallarmé, de la cual da cuenta Cano Gaviria en uno de los mejores capítulos de su libro. Los indicios que existen son pobres y casi que se reducen a una declaración de Pedro Emilio Coll y a un

ejemplar de *A rebours* de Huysmans que Silva presentó a sus acreedores como regalo personal de Mallarmé. Los detalles de la visita, tal y como los describe Cano Gaviria, son mera suposición —pero esa suposición le sirve a Cano Gaviria para hacer una interpretación válida de la estancia de Silva en Europa con lo que las libertades novelísticas que se toma quedan de algún modo justificadas, sobre todo si se tiene en cuenta que en ningún momento procura engañar al lector con respecto a los hechos—. En todo caso, el trabajo de Cano Gaviria sigue dejando en la imprecisión las fronteras entre la leyenda y la biografía que ha caracterizado siempre a la recepción de Silva en Colombia. Eso hace que su trabajo en cierta medida vuelva a tomar contacto con el comienzo de la recepción de Silva, aunque dándole en cierto sentido su dimensión histórica y real a las leyendas que se han tejido en torno a Silva. Así, por ejemplo, mientras que durante mucho tiempo se habló de una determinación de la herencia y, después de aludir a otro caso de suicidio en la familia —el de Guillermo Silva— se llegaba a la conclusión de que la muerte de Silva estaba determinada genéticamente.

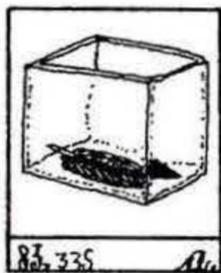
Cano Gaviria muestra que en la época en que vivía Silva existía una mitología de la herencia y que el poeta probablemente la conoció y pudo ser sugestionado por ella. Con eso Cano Gaviria cambia el sentido de la leyenda al mostrar que lo que ocurría era que el mismo Silva vivía en un mundo de leyendas y que algunas de ellas terminó creyéndolas y, en cierto sentido, viviéndolas.

Esa hipótesis de Silva como “lector discípulo” —tal y como dice Cano Gaviria en alusión a una novela de Paul Bourget— no sólo permite sino que prácticamente obliga a diluir las fronteras entre realidad y leyenda ya que, en el caso de Silva, las leyendas, es decir sus lecturas, terminaría teniendo efectos en la realidad. Pero en esa fértil confusión entre leyenda y realidad no hay que limitarse al efecto que posibles leyendas pudieron tener sobre Silva sino también hay que pensar en el efecto de la leyenda de Silva sobre la realidad.



Por eso hay que volver sobre los pasos de las primeras lecturas que se hicieron en la obra de Silva, tal y como lo hace J. Eduardo Jaramillo Zuluaga en su artículo “Premura de José María Rivas Groot leyendo a José Asunción Silva”. La escogencia de Rivas Groot es interesante ya que él, junto con Lorenzo Marroquín, es uno de los autores de lo que se podría llamar la “leyenda negativa” de Silva a través del personaje Mata de su novela en clave *Pax*. Según Jaramillo Zuluaga, ya desde la época de la publicación de la antología *La lira nueva* —que editó Rivas Groot en 1886 y que incluye varios poemas de Silva—, Rivas Groot debió sentir cierta incomodidad ante determinados aspectos de la poesía del bogotano universal, aunque sin poder concretar exactamente qué era lo que le producía esa incomodidad. Jaramillo Zuluaga trata de explicar esa incomodidad explicando que, en la concepción que Rivas Groot tenía de la poesía, detrás de cada poema tenían que esconderse la patria, Dios o la naturaleza, lo cual podría ser descifrado por cualquier atento. Tres de los poemas de Silva incluidos en *La lira nueva* podrían ser leídos siguiendo este esquema: *El recluta* puede verse como un poema de tradición patriótica, *La voz de marcha* como una alegoría del peregrinaje cristiano y en *A Diego Fallón* un poema a la naturaleza. Sin embargo, en otro de los poemas —que se titula *Estrofas* y que Jaramillo Zuluaga considera como la poética de Silva— Rivas Groot debió encontrarse cosas que lo perturbaron. El poema, que Jaramillo Zuluaga cita, comienza así: “El verso es vaso santo. / Poned en él tan sólo / Un pensamiento puro, / En cuyo fondo bullan las imágenes / Como burbujas de oro de un viejo vino oscu-

ro". "Que el verso sea un vaso pase —escribe Jaramillo Zuluaga parodiando lo que él supone que debió pensar Rivas Groot (pág. 122)—; que en él exprese el poeta sus ideas, pase; pero, ¿a qué se refiere Silva con imágenes brillantes?, ¿Qué son esas burbujas, ese vino oscuro?"



La concepción de la poesía de Rivas Groot no admitía ese tipo de ambigüedades, tal y como Jaramillo Zuluaga lo muestra a la luz de su poema *Idea y forma* que él considera como una composición paralela a *Estrofas*. La ambigüedad, producida por imágenes que se hacían autónomas frente a todo intento tradicional de interpretación, genera inseguridad ya que denota la pérdida de los referentes que permitan descifrar las imágenes, es decir, Dios, la patria, la naturaleza. Eso producía en Rivas Groot cierta desconfianza que "años después, cuando la poesía de Silva no podía disociarse ya de su muerte" convirtió en "una confirmación *a posteriori* de sus sospechas en un aviso de la disolución a que esos versos conducían" (pág. 124).

Lo anterior conduciría a reflexionar sobre una interpretación que predominó durante mucho tiempo, según la cual Silva se habría suicidado por haber perdido la fe. Con respecto a esto último habría que decir —ya para cerrar esta reseña— que la crítica silveana y, en especial, sus biógrafos han pasado del estupor inicial —que relacionaban temerosamente suicidio y pérdida a la fe— de personas que eran incapaces de concebir el ateísmo a cierta miopía, que tiende a pasar por alto el tema de la pérdida de la fe religiosa en el desarrollo de Silva y que es incapaz de aproximarse al drama que ello representa. Ese drama está reflejado en toda la obra

silveana y es también reflejo de los vacíos que dejó la secularización —de lo que ya se habló más atrás— que uno de los temas fundamentales del siglo XIX.

RODRIGO ZULETA

Las cartas del pintor Eladio Vélez

Caja de cartas (edición facsimilar)

Eladio Vélez

Museo de Antioquia, Medellín, 1997,
140 págs.

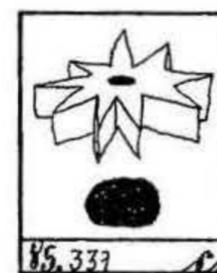
El centenario del nacimiento del pintor antioqueño Eladio Vélez (1897-1967) fue celebrado en Medellín con la realización de una exposición retrospectiva que reflejó la dispareja calidad de su arte, y con la publicación de dos obras de interés documental: una edición facsimilar de las cartas y un volumen que recoge sus dibujos como estudiante. Ya en 1994 un primer libro sobre este mismo pintor había intentado presentar con limitada fortuna, debido a los vacíos históricos, una visión panorámica de su vida y obra (véase reseña en Boletín Cultural y Bibliográfico, núm. 38).

Caja de cartas, publicada por el Museo de Antioquia en una sobria y bella edición de tiraje limitado, contiene la correspondencia del pintor en dos períodos de su vida, con varias reproducciones de las fotografías que la acompañaron. El primer grupo está integrado por las cartas que Vélez dirigió a su madre desde París y Roma, entre el 24 de marzo de 1927 y el 25 de abril de 1931, época en la que, venciendo su origen humilde, las dificultades del idioma y contando con muy escasos recursos económicos, vivió como estudiante de arte en Europa.

Eladio llegó a París el 22 de mayo de 1927 a las cinco de la tarde, tras un viaje en un vapor holandés que tardó cuarenta días desde Barranquilla. Tenía treinta años y muy viva la ilusión juvenil de estudiar en el viejo mundo, acariciada durante largos años en los que

ahorró hasta el último centavo. Los sabores que afrontó durante cuatro años comenzaron con la pérdida del equipaje en la bodega del ferrocarril, lo cual retrasó el itinerario. En París permaneció un mes, visitó los museos, estudió en una academia y trabó amistad con el escultor Marco Tobón Mejía, a quien describió así a su madre: "Es un tipo sencillo como todo el que sabe y hemos acabado por ser buenos amigos y ha ofrecido acompañarme al tren y empacarme con destino a Roma". Gran impresión le causó el comercio de arte parisino, el que describió con una buena metáfora paisa: "Éste es un negocio aquí como el de vender plátanos en la plaza de Itagüí".

En Roma tardó dos días en encontrar un hospedaje adecuado a su presupuesto. La vida era más cara que en París, pero ingresó a la Real Academia de Bellas Artes, que era gratuita: "Somos en esta ciudad tres los colombianos que estudiamos pintura y soy el único que vivo de mi bolsillo, pues a los demás los costean sus respectivos departamentos. Sólo Antioquia no tiene un solo pensionado, allá no necesitan sino política y carreteras".



La rutina del pintor comenzaba con clases desde las nueve de la mañana hasta la una de la tarde y el resto del día estudiaba y pintaba por su cuenta. La alimentación no le sentaba bien y la llegada del verano la describió así: "Hace un calor parecido a la costa colombiana: sopla del África un fuego infernal durante el verano y debido a esto se cierran las escuelas [...] Yo para matar esta neurosis que se apodera de uno en esta soledad he tenido que tomar clases con un profesor particular a un precio para mí extremadamente caro". Para tranquilizar a su madre,