

torietas comerciales y mantienen una calidad estética propia de las obras de arte, hasta el punto de que muchas de las tiras cómicas más populares se convierten a su lado en lo que el chicle y las hamburguesas son para la culinaria. Entre ellos no puede dejar de mencionarse a Saul Steinberg, a Maurice Sendac y a Edward Gorey, mientras, de nuevo, un retrasado Lorenzo Parachoques emprende veloz carrera en la mañana y atropella por enésima vez al cartero.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

El poeta suicida y la ciudad culpable

José Asunción Silva, *Obra completa*

Héctor Orjuela (coordinador)

Edición del Centenario, Colección

Archivos/Casa de poesía Silva, Santafé de

Bogotá, 1996, 747 págs.

Más que un poeta, José Asunción Silva ha sido en Colombia —desde su suicidio, ocurrido en 1896— una especie de leyenda. La leyenda, incluso, ha llevado, desde el comienzo, a oscurecer la obra del poeta y a estilizar su figura. Si se revisa la antología de textos sobre Silva preparada por Juan Gustavo Cobo Borda¹, se advierte que la pregunta central alrededor de la cual giran muchos de los artículos tiene que ver con las razones de su suicidio.

Ya en 1896 Laureano García Ortiz² decía, en uno de los primeros artículos que se publicaron sobre Silva, que lo que él quería era “registrar cierto orden de reflexiones que el enigma de su muerte nos ha sugerido”.

Las respuestas que se han dado a lo que García Ortiz sentía como un enigma han ido desde la estilización del suicidio como un acto estético³ hasta la explicación meramente comercial —que sostiene que Silva se suicidó debido a sus dificultades económicas—, pasando por aquellas versiones que han querido echarles la culpa a las lecturas de Silva o al hecho de que éste hubiera perdido la fe religiosa.

Incluso, más allá de todas las hipótesis que se han forjado para tratar de explicar el suicidio, una biografía reciente —escrita por Enrique Santos Molano⁴— ha pretendido negar el suicidio y aventurar la teoría de un asesinato político. Si bien es cierto que la teoría del asesinato carece de toda fundamentación documental sólida, la idea resulta, sin embargo, significativa, ya que convierte la reflexión sobre la muerte de Silva en una acusación explícita y en una búsqueda de los culpables. De esta manera, el poeta suicida se transforma en un poeta mártir y la ciudad en la que nació y en la que vivió la mayor parte de su vida —Bogotá— se convierte en una especie de Jerusalén incrédula que conduce a la muerte al mejor de sus hijos, al no poder comprenderlo.

En un trabajo reciente sobre el modernismo en Colombia, David Jiménez Panesso llama a Silva “el héroe de toda esta historia”⁵ y titula un capítulo sobre Silva “La modernidad imposible”. En esas expresiones está resumida en buena parte la visión que se ha tenido de Silva en Colombia: Silva fue un hombre que trató de traer la modernidad a una sociedad tradicional y pacata, y esta sociedad terminó llevándolo a la desesperación y a la muerte.

La tematización de este choque entre el poeta y el mundo circundante abarca tanto el tema estrictamente literario —Silva como poeta incomprendido— como el tema de la quiebra comercial de Silva. Con respecto a esto último se ha dicho, por ejemplo, que la bancarrota de Silva se debió a que en el almacén que heredó de su padre se acumulaban objetos de lujo para los cuales no había mercado en una sociedad como la bogotana de entonces⁶.

Así, “la modernidad imposible” se expresa en la figura de un poeta que no encuentra público para sus versos y de un comerciante que no encuentra clientes para su mercadería excesivamente refinada. La ciudad que hubiera podido darle el público y los clientes se ha dedicado desde entonces a lamentar la muerte del poeta y a buscar teorías sobre el suicidio que sirvan de alternativa a la teoría acusadora.

La más sencilla de estas teorías alternativas es una inversión del tópico

del poeta incomprendido por la sociedad. No es la sociedad la que no comprende al poeta sino el poeta quien no comprende a la sociedad. Esta teoría ha llevado a crear la figura de un Silva extravagante, esnob y algo grotesco, cuyo estilo de vida chocaba con el sentido común y cuya literatura ofendía el buen gusto. Esto último se matizó con los años y se reemplazó con el tópico de la admiración del poeta, sin que ésta implicara dejar de sentir ciertas reservas frente al hombre. “Admiro sin reticencias a Silva como poeta —escribía, por ejemplo, Guillermo Uribe Holguín—, como hombre no lo admiro, no puedo admirarlo”⁷. Y Uribe Holguín —como otros— no podían admirarlo porque pensaban no sólo en el Silva extravagante sino también en el Silva a quien el infortunio comercial había llevado a una situación que lo hacía persona poco grata a sus acreedores.

Algunos han querido ir más allá y se han preguntado por la razón de esa extravagancia recurriendo a la psiquiatría e incluso a la genética para mostrar cómo en la mente de Silva había algo, ya desde el comienzo, que iba a terminar llevándolo al suicidio. Así la primera biografía de Silva —escrita por Alberto Miramón y publicada en 1937— explicaba cómo en Silva se conjugaban dos herencias contrapuestas que explicaban su desequilibrio, lo cual, aunque era de lamentar, sobre todo si se admiraba al poeta, permitía absolver a la ciudad de toda culpabilidad en el destino de su poeta.

Entre los jueces que absuelven a la ciudad está nada menos que Juan Ramón Jiménez, que, a un tiempo en que lloraba la muerte de Silva y, después de elogiar uno de los Nocturnos, reprochaba “todo ese dandismo provinciano, vacuo y ridículo que el pobre José Asunción se puso [...] para asustar o mortificar a los colombianos corrientes, más o menos sensitivos y tolerantes, de una indiferente Bogotá sin culpa”⁸.

En todo caso, tanto las teorías acusadoras como las absolutorias, coinciden en ver un choque entre la modernidad de Silva y la no modernidad de su entorno. Sin embargo, esta imagen habitual del poeta ansioso de modernidad y la ciudad reacia a ella implica, como puede verse si se repasa la obra

de Silva, una doble simplificación. Ni Silva estaba tan evidentemente ansioso de modernidad como han pretendido algunos, ni la ciudad que habitaba había permanecido incólume a los desarrollos del capitalismo mundial.

El mismo Silva, en una prosa breve escrita en 1894 —“El paraguas del padre León”—, veía que se estaba dando el paso de una ciudad que todavía tenía el sello de la colonia a una ciudad gobernada no ya por los campanarios de sus treinta y dos iglesias sino por los avatares del capitalismo mundial. La vieja Santafé de Bogotá —la ciudad del siglo XVIII, como la define Silva— está representada por el sacerdote León Caicedo, que todavía tomaba chocolate bajo un enorme lienzo de temática religiosa del pintor colonial Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos.

La otra ciudad, la que ya anunciaba el siglo XX, está representada por un ministro venal y su esposa, que pasan en un coche de lujo por la esquina donde estaba el padre León. El ministro se ha hecho millonario vendiendo sus influencias; su mujer es definida por Silva como una “*fin de siècle* neurasténica que lee a Bourget y a Marcel Prevost y que se ha hecho famosa por haber comprado todas las joyas que, en su postrer viaje a Europa, trajo el último de los Monteverdes” (pág. 363).

Aprovechando este contraste, Silva define la época que le tocó vivir como una época de transición entre la vieja Santafé recoleta y la moderna Bogotá. Y en ese contraste es imposible no percibir, al menos en este texto, de qué lado están las simpatías de Silva. Lo que queda de la vieja ciudad es definido por él como “restos de la placidez deliciosa de Santafé”, mientras que a la nueva ciudad la asocia con cierta “corrupción honda” con “emisiones clandestinas” y con “veintiséis millones de papel moneda”, con lo cual alude a la inestabilidad del valor del dinero, que era uno de los factores que lo iban a llevar a la quiebra.

Como se ve, los términos en los que Silva define el contraste permiten inferir que en él había cierta nostalgia de la vieja Santafé. Lo que muestra que sus ansias de modernidad no eran tan radicales. Y esa nostalgia da testimonio, además, de la paulatina desaparición de la vieja ciudad y de sus valores. Como

escritor, Silva vivió ese proceso y quiso tomarle el pulso en todos sus aspectos.

La sensación de un mundo plácido que se perdía atraviesa todos los poemas del *Libro de versos* y algunos de los de *Intimidades*. La tendencia, típica de finales del siglo XIX, de dar explicaciones fisiológicas a fenómenos anímicos, se refleja en *Gotas amargas*. En esta colección se ve también la reducción de las relaciones sociales a lo monetario como se puede comprobar al leer el poema *Necedad yanqui*. Esta reducción, además, conlleva una desaparición de los valores, lo que trae consigo un imperio de la ley del más fuerte —el *homo homini lupus* del liberalismo clásico— que encuentra expresión en el poema *Futura*. En este poema, Silva se imagina un evento en Francfort en el siglo XXIV, cuando ya habrá triunfado la religión del sanchopancismo, que representa el realismo y el materialismo frente al idealismo quijotesco. El alcalde de la ciudad descubre una estatua de Sancho Panza:

*Ha cuatro siglos los hombres
Lo proclaman único Dios;
Su imagen ved, su noble imagen,
Su imagen ved...*

Pero el acto se interrumpe por un atentado de nihilistas que, así como los nihilistas del siglo XIX habían destruido los viejos ideales y la vieja religión para que surgiera el sanchopancismo, quieren destruir ahora la nueva religión:

*Es un mitin de nihilistas
Y en una súbita explosión
De picrato de melinita
Vuelan estatua y orador.*

Después del triunfo del sanchopancismo lo que imperará —parece decirse en este poema— será la guerra de todos contra todos y la ausencia total de reglas y límites. La materialización de la realidad y la fisiologización del espíritu terminan por convertir la realidad en un campo de batalla en el que todo está permitido y en el que no hay nada seguro.

En su novela *De sobremesa*, Silva procuró reunir todos los síntomas de la pérdida del mundo en un texto que terminó por ser una reflexión sobre el es-

tado espiritual del *fin de siècle*, en la que más que un ansia de modernidad puede reconocerse una angustia producida por la modernización. De hecho, ya casi al comienzo de la novela se da un contraste entre la pureza de un mundo perdido y un mundo de desorden y de crimen en el que se siente arrojado el personaje narrador José Fernández Andrade cuando recibe una carta en la que se le informa de la muerte de su abuela, que muere rezando por la salvación de su nieto y rodeada de cuadros de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos mientras el nieto se enredaba en amoríos en la “Babilonia moderna” (París) que lo llevaban al borde del asesinato. Después toda la trama de la novela no es más que la búsqueda de un sustituto de religión representado en el culto a la virgen laica Helena de Scilly, acompañada de una serie de reflexiones sobre un mundo en el que impera la suspensión de la ley y en el que “a estallidos de melinita en las bases de las ciudades y a golpes de zapa en lo más profundo de los cimientos morales” (pág. 322) se marchaba hacia una sociedad distinta.



Sin embargo, la búsqueda de un sustituto de religión termina en la decepción, en la conciencia de que el cielo “hacia donde suben las oraciones y los sacrificios” está vacío y en la crítica a todos los sustitutos de religión: a los que considera “asquerosas parodias, plagios de los viejos cultos” (pág. 336).

El vacío del cielo al que se refiere Silva —que hace pensar no sólo en la muerte de Dios sino en la trascendencia vacía de la que hablara Hugo Friedrich como una de las características de la lírica moderna— provoca también, ante los ojos de Silva, una desvalorización del mundo en la medida en que desvaloriza los sentimientos que dejan de ser expresiones del alma para convertirse en simulacros dignos de la

caricatura. En la mayoría de los poemas del *Libro de versos* todavía lo que predomina es el dolor melancólico por un mundo perdido como se puede ver en el famoso "Una noche...". Pero en otros poemas del *Libro de versos* —el más significativo de los cuales es el igualmente famoso *Día de difuntos*— el dolor termina siendo reemplazado por la angustia ironizada de no poder sentir el dolor.

La melancolía en este poema está representada por las campanas del día de difuntos, que marcan el desgarrón entre lo ido y lo presente:

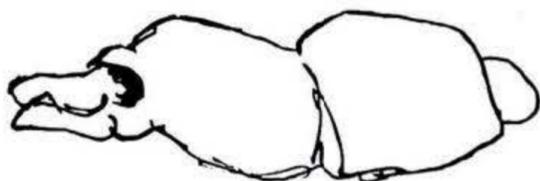
*Las campanas plañideras que les
/ hablan a los vivos
De los muertos!* [pág. 65]

Pero frente al sonido melancólico de esas campanas aparece el sonido de otra campana que las acompaña. Es la campana indiferente que no habla del dolor sino sencillamente marca la hora. Esa campana rompe la gravedad de la piedad, para ella todo es "jocoserio" (pág. 68). Es decir, que lo que en un momento dado parece serio y hasta trágico tiene, visto desde su indiferencia, su lado jocoso. Las tragedias se convierten en sainete. Así por ejemplo, el dolor del viudo que amenaza con suicidarse termina siendo presentado como un dolor declamatorio desde el punto de vista del futuro en el que el dolor momentáneo habrá sido olvidado:

*Ella que ha marcado la hora en
/ que el viudo
Habló de suicidio y pidió el
/ arsénico
Cuando aún en la alcoba, recién
/ perfumada,
Flotaba el aroma del ácido fénico
Y ha marcado luego la hora en
/ que, mudo
Por las emociones con que el goce
/ agobia,
Para que lo unieran con sagrado
/ nudo,
A la misma iglesia fue con otra
/ novia...* [pág. 65]

La voz de esa campana que relativiza todo es llamada por Silva "una voz del siglo entre un coro de frailes" (pág. 66). Los frailes ahondan en el dolor. La voz

del siglo intenta anularlo relativizándolo. Los sacerdotes del siglo —es decir, los médicos y los científicos— procuran también relativizar el dolor para que, aquel que sufre, vuelva de él al ritmo de la vida del siglo. En caso de que el dolor aparezca como algo de origen metafísico o espiritual, los médicos procederán a una fisiologización del espíritu, tal como se ve a lo largo de *Gotas amargas*, y en determinados momentos de *De sobremesa*, para poder dar una receta que cure el mal desde el punto de vista fisiológico.



Incluso en el recurso a la vieja fe hay muchas veces sólo un recurso terapéutico destinado a que el doliente abandone la melancolía y vuelva al ritmo del siglo. En el documento más notable que tenemos sobre la quiebra final de Silva —la carta escrita a Guillermo Uribe⁹—, el poeta muestra cómo él tiene la sensación de que el amigo de su padre —en quien él en un momento confió— sólo está interesado en que, después de la muerte de su hermana Elvira, vuelva lo más pronto posible al trabajo para poder pagar las deudas que tiene con él. Para eso, además, Uribe le habría recomendado a Silva que leyera un libro místico. La carta muestra, ante todo, la decepción que sufre Silva ante el amigo de su padre —que al final sería su principal acreedor—, que, en lugar de tratar de facilitar las cosas en el momento en que la situación financiera de los Silva se hizo inmanejable, decidió arrinconar al poeta contra la pared amenazándolo con un proceso criminal.

Camilo de Brigard, comentando esta carta, recuerda que "el mundo de los negocios no está presidido por la caridad ni por la benevolencia"¹⁰ sino, hubiera podido agregar utilizando una expresión que le gustaba a Silva, por el *struggle for life*. Ante éste —que era una de las formas del *homo homini lupus* del liberalismo clásico— no había amistad que valiera. Con ello todo termina reduciéndose a lo económico y provocando una deformación de la vida.

Esta deformación que implica la reducción de todo a la economía —a lo pragmático— es expresada a partir del lenguaje —también deformado y presentado caricaturescamente— de un yanqui borracho en *Necedad yanqui* (pág. 95), que es el poema que cierra *Gotas amargas*. Al principio del poema, Silva nos presenta al yanqui y nos advierte —sin mucha convicción— que lo que éste dice no debe tomarse muy en serio y lo atribuye a efectos del alcohol:

*En Nueva York. Cenando con
/ William W. Breakhart,
comisionista yanqui de fortuna
/ notoria,
y que, según los cálculos de gente
/ respetable,
no baja de 350,000 dollars,
le oí decir las frases que atribuyo
a embriaguez producida por
/ quince o veinte copas.*

Aparentemente, son el alcohol y las dificultades del yanqui para hablar español las que producen la deformación de su discurso. Pero esta deformación corresponde a la deformación del mundo que éste describe, ya que lo que éste dice es que en aquel mundo sólo tiene valor lo monetario, lo cual implica una deformación frente a los viejos ideales, como, por ejemplo, el ideal de la amistad:

*"¿Amigos suyos? Perfectly. Yo
/ nunca tiene amigos.
¿Usted cree en esto? Ensayá. Está
/ usted en Europa,
préstales por servicio your francs
/ if you are in Paris
your pounds if you are in London
/ if in Spain your onzas
well... il amigo suyo es muy
/ agradecido;
usted, es very pleased... Entonces
/ él es desagradado
I don't pay a usted nada... y no es
/ su amigo ahora
o bien él paga todo... and that is
/ very silly
ya no es su buen amigo y dice
/ usted le roba..."*

Pero también el poema mismo —y esto es quizá lo más interesante— implica una deformación de la estética vigente.

Lo que se busca no es ya la forma perfecta —la forma de las bellas apariencias señoriales del viejo mundo— sino el esperpento agresivo. El mundo se ha desvalorado por completo con la marcha triunfante del sanchopancismo—esto es, del capitalismo y el pragmatismo que se expresan en inglés— y todavía el poeta —como el león de Nietzsche— no puede crear nuevos valores. Por eso se asusta incluso del mensaje del yanqui, y en el colofón vuelve a atribuir sus palabras al efecto del alcohol:

*Yo he atribuido siempre aquel
/ discurso estúpido
a embriaguez producida por
/ quince o veinte copas.*

El recurso que intenta el poeta para escapar al mundo deformado del capitalismo salvaje es el refugio en el mundo de la forma pura, la famosa torre de marfil modernista desde la que el arte moderno lleva su ambigua relación con la modernidad y cuya armonía y perfección ha de contrastar con la desarmonía del exterior. Pero, en el caso de Silva, la torre de marfil se rompe. También el burgués de los tiempos de la revolución industrial —como lo ha sugerido Walter Benjamin¹¹— trató de crear su torre de marfil en el interior privado que procuraba representar la armonía soñada para huir del mundo de la lucha diaria. El interior burgués —como lo muestra la descripción de la quinta de José Fernández Andrade en *De sobremesa*— buscaba crear un universo después que se había perdido el universo.

A Silva —como burgués y comerciante— también se le desbarata el interior y llega el momento en que empieza a ver sus muebles, sus libros y sus objetos de arte en manos de los acreedores. Su aniquilación había sido fruto de la lógica despiadada del capitalismo clásico, que había ido entrando paulatinamente a su ciudad desde mediados del siglo XIX, como lo demuestra el hecho de que, como lo señala Indalecio Liévano¹², *El ahorro* de Samuel Smiles se hubiera convertido en una especie de Biblia laica de los bogotanos.

El choque entre el poeta y el entorno se convirtió muy pronto en una metáfora del destino del artista en la so-

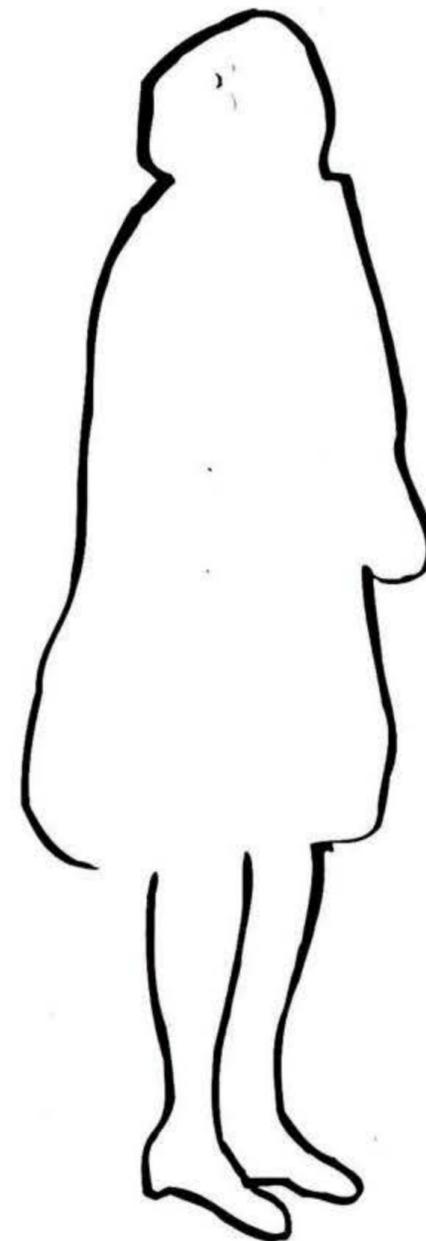
ciudad burguesa, del choque entre ideal y realidad. Durante la primera mitad del siglo la actitud de la ciudad hacia su poeta fue ambigua. Todavía en 1929 se discutía si se le debía hacer una estatua o no a Silva. Hoy, a cien años de su muerte, Silva es una especie de mito nacional e incluso una de las casas en que habitó se ha convertido en la “Casa de poesía José Asunción Silva” dirigida por María Mercedes Carranza.

Sin embargo, su obra y su vida siguen arrojando preguntas y la ciudad, en cierto modo, se sigue sintiendo culpable no sólo de haberse hecho moderna, y de haber terminado oyendo tan sólo la campana que marca la hora, sino, también, de no haber sido en un momento dado lo suficientemente moderna. Eso que hoy siente la ciudad es tal vez un reflejo de la complejidad de lo que latía en el espíritu de Silva, que, sin duda, se arrojó con pasión sobre todo lo moderno pero, en esta pasión por lo moderno, veía todo lo que se perdía y todo lo que iba quedando atrás. El mito, la inocencia, la ilusión de la infancia, las armonías, una especie de centro mítico de toda la acción humana que anda buscando el arte acaso desde que Hölderlin escribió sus elegías y desde que se preguntó qué tenían que buscar los poetas en estos tiempos menesterosos.

De las ediciones que tenemos de la obra de Silva, sin duda la mejor es la edición de las *Obras completas*, realizada por la Colección Archivos y coordinada por Héctor Orjuela. En esa edición, además de la obra completa de Silva, incluyendo las traducciones de una serie de cuentos de Anatole France que no aparecían en ediciones anteriores y buena parte de su correspondencia, se pueden encontrar una serie de trabajos críticos, algunos de los cuales se cuentan entre lo mejor que se ha escrito sobre Silva.

El trabajo de Gustavo Mejía, por ejemplo, “José Asunción Silva, sus textos, su crítica” constituye una excelente introducción a la historia de la recepción de Silva y a la manera como se formó lo que él llama el corpus silveano. Sin duda, hay algunos puntos en los que se puede discrepar con Mejía, como en lo relativo a la afirmación de que en los últimos tiempos el interés

por la lectura biográfica de la obra de Silva —que predominó en la primera mitad del siglo— ha abierto paso a las lecturas intertextuales.



Basta revisar la bibliografía reciente para darse cuenta de que el interés biográfico persiste a pesar del innegable auge de otros enfoques. En la misma edición de Archivos aparecen dos trabajos de Cano Gaviria que son prueba de que las lecturas biográficas de la obra de Silva no se han agotado. Otro tipo de lecturas —a las que Mejía alude— también están representadas en el libro, como, por ejemplo, la que busca elementos del *Zeitgeist* literario reflejados en la obra de Silva y abre así el camino de la intertextualidad, como se ve en el trabajo de Mark Smith Soto “José Asunción Silva: temática y contexto literario”.

También la lectura que hace de *De sobremesa* Rafael Gutiérrez Girardot en “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” ayuda a entender el contexto social, histórico y literario en

que se enmarca la obra de Silva. Este contexto rebasa lo colombiano, e incluso lo hispanoamericano, y se inscribe en complejos procesos de repercusiones universales a los que Gutiérrez ya había intentado una aproximación en su libro *Modernismo*.

Otros de los trabajos incluidos en el libro —como los de Bernardo Gicovate y Eduardo Camacho Guizado sobre las relaciones de Silva con el modernismo— se acercan al tema desde una perspectiva más formal. En todo caso, todos los textos críticos reunidos —sumados a la obra original— forman un buen punto de partida para quien quiera —más allá de las rutinas de los homenajes y los aniversarios— someterse a la reflexión que implica la figura de José Asunción Silva.

Con motivo del centenario del suicidio, la Casa Silva ha hecho una reimpresión de la edición de Archivos —que ha llamado “Edición del Centenario”— a la que sólo se le agregan tres textos: una breve nota introductoria de María Mercedes Carranza, el ensayo de García Márquez sobre *De sobremesa* —“En busca del Silva perdido— que ya había sido difundido parcialmente por diversos medios de comunicación y una carta de Álvaro Mutis a María Mercedes Carranza en la que de alguna manera cuenta su relación personal con la obra de Silva. Cabe pensar que una edición así, no le hubiera molestado a Silva cien años después de su muerte. Acaso sea un paso más de la purificación de la ciudad culpable que, para entenderse a sí misma, tiene que seguir pensando en su poeta suicida.

RODRIGO ZULETA

¹ Juan Gustavo Cobo Borda (compilador), *Leyendo a Silva*, 2 tomos, Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994.

² Cobo Borda, t. I, pág. 2.

³ Véase, por ejemplo, el artículo de Ricardo Caro Gaviria “Mímesis y pacto biográfico en la prosa de Silva”, en la edición de la *Obra completa* preparada por Héctor Orjuela para la Colección Archivos, según la cual se citarán los textos de Silva. Son notables, sobre todo, los párrafos finales (pág. 621). Cano Gaviria es también autor de una biografía de Silva, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Caracas, Monte Ávila, 1992.

⁴ Enrique Santos Molano, *El corazón del poeta*, Bogotá, Nuevo Rumbo, 1992.

⁵ David Jiménez Panesso, *Fin de siglo, decadencia y modernidad*, Santafé de Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1994, pág. 271.

⁶ Veáanse, por ejemplo, las afirmaciones de Germán Arciniegas en el “Liminar” (pág. XVII) a la edición de Orjuela.

⁷ Citado por Camilo de Brigard en Cobo Borda, t. II, pág. 406.

⁸ En Fernando Charry Lara (compilador), *José Asunción Silva, vida y creación*, pág. 63, Bogotá, Procultura, 1985.

⁹ La carta está citada en el artículo de Camilo de Brigard “El infortunio comercial de Silva” contenido en la edición de las *Obras Completas* hecha por el Banco de la República en 1965 en Bogotá.

¹⁰ Cobo Borda, t. I, pág. 400.

¹¹ El aprovechamiento de la teoría del interior de Benjamin para el análisis del modernismo es sugerido por Rafael Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 40. Rosario Peñaranda Medina, por su parte, ha desarrollado parte de las sugerencias de Gutiérrez en su tesis doctoral *La novela modernista hispanoamericana*, presentada en la Universidad de Valencia en 1992.

¹² Cobo Borda, t. I, pág. 330.

Los poetas —amor mío— son unos hombres horribles

Esplendor de la mariposa

Raúl Gómez Jattin

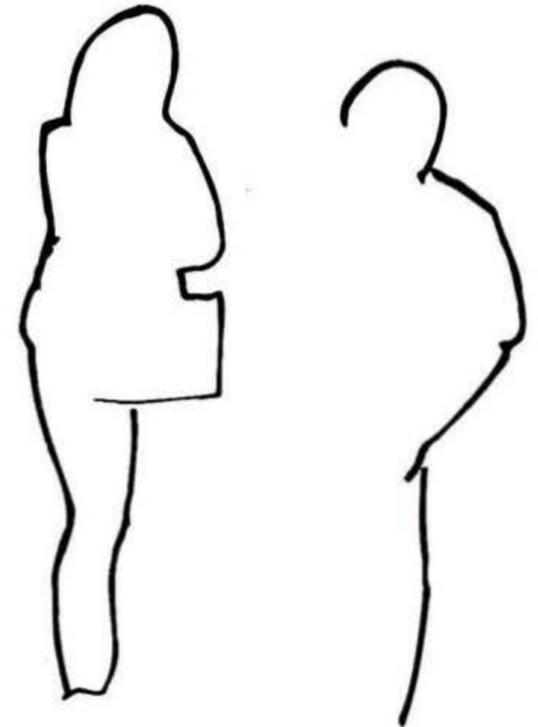
Editorial Magisterio, Santafé de Bogotá, 1995, 69 págs.

El suicidio del poeta siembra siempre la inquietud en el rebaño. La pequeña colmena se siente transgredida. Los miembros de la colonia buscan afanosamente posturas más cómodas: se emiten comunicados, se hacen reseñas necrológicas, notas de prensa. Las profesiones de admiración y afecto aparecen e intentan opacar el gesto público del impertinente. Los más atrevidos se animan a discutir o a poner en tela de juicio la decisión del desertor —un error o acaso un accidente—, pero en el fondo y oscuramente sienten algo de envidia.

Y es que, mirándolo bien, para la mayoría de nuestra sociedad literaria y

extraliteraria la sola presencia de una figura como la de Raúl Gómez Jattin (Cereté, 1954-Cartagena, 1997) incomodaba. Un poeta en estado puro, un místico en estado salvaje, un loco —espejo de una sociedad enferma, “cárcel de salud”—, no es, por cierto, la figura más deseable. Eso fue Raúl Gómez Jattin ante todos: un marginado (suicidado de la sociedad).

Hoy día, es casi un lugar común referirse al mito decimonónico del “poeta maldito”. Es necesario también etiquetar al marginado, nadie traga a un poeta libre: “Muere a los 52 años, el único verdadero poeta maldito que ha dado la lírica colombiana”, decía una de estas notas, firmada por Óscar Collazos. “El poeta en medio del incienso de sus aduladores contribuía a confirmar este cliché con una actitud marginal que lo erigió en el ‘poeta maldito’ de la clase media intelectual”, afirma Carlos A. Jáuregui, aunque el mismo Raúl con sorna declarara: “Soy el único poeta maldito que se acuesta temprano”.



En el fondo de esta actitud vital, irónica y crítica que Raúl Gómez Jattin asume, subyace una postura ética: el haber borrado o querido borrar la distancia que la sociedad obliga a establecer como “norma” entre la poesía y la vida. Al respecto Cobo Borda sostiene: “Fue un poseído de la poesía y por lo tanto un hombre que entregó su vida a ella”. Toda la obra de Raúl Gómez Jattin, en efecto, fue la búsqueda de ese fundamento: trasponer la vida a la escritura, trasponer la escritura a la vida.