



## *La poética de Silva*

Mark Smith-Soto

Al aproximarse a la poética de Silva, al indagar en lo que para él era lo esencial la tarea sacra de la creación, es necesario recordar que la gran parte de su obra superviviente proviene de su juventud, la juventud de un hombre que murió a los treinta años de edad. Con enfadosa frecuencia los críticos tienden a discutir la poesía de Silva sin tomar en cuenta que la mayoría de lo que nos queda son versos ideados por una maravillosa adolescencia, creaciones que el propio poeta no quiso publicar en vida, y que se han rescatado del olvido por el respeto y amor de sus admiradores. Se trata sobre todo de una colección heterogénea de escritos que nos dibuja el fluir emocional y psicológico de una mente en formación, más el milagroso abrirse del botón que la gloria definitiva de la flor. En cuanto a las opiniones de Silva sobre la naturaleza y el fin de la poesía -las cuales son muchas y aparentemente contradictorias- lo más lógico es distinguir con cuidado la ocasión y la fecha de las varias declaraciones y prestarle atención particular al pensamiento más maduro del vate colombiano. En lo siguiente, se propone un análisis detallado de los dictámenes literarios de Silva tal como se encuentran en su correspondencia, sus ensayos ocasionales y críticos, su novela *De sobremesa*, y el pequeño cuerpo de poesía que nos legó.

## Correspondencia

De la correspondencia personal de Silva que ha llegado a publicarse, sólo dos cartas -una dirigida al íntimo amigo Baldomero Sanín Cano y otra a Pablo Emilio Coll- tratan directa e importantemente de la cuestión literaria. No se ha destacado como se debe la importancia de esta correspondencia para determinar la poética de Silva. Ambas cartas fueron escritas en los últimos dos años de la vida del poeta, y por lo tanto representan las opiniones literarias más maduras que llegó a formular. Al escribirle a Sanín Cano desde Caracas en octubre de 1894, Silva le describe el ambiente literario imperante allí:

De Rubén Dariacos, imitadores de Catulle Mendes como cuentista, etc., de críticos al modo G..., pero que no han estado en Europa, y de pensadores que escriben frases que se pueden volver como calcetines y quedan lo mismo de profundas, están llenos el diarismo y las revistas. En cuanto a poesía, lo haría a usted feliz si tuviera el tiempo de copiarle algunas muestras. Y lo más curioso de todo es que en conjunto la producción literaria tiene como sello la imitación de alguien (inevitablemente) y que si usted tiene la paciencia de leer no encuentra una sola línea, una sola página, *vividas, sentidas o pensadas...*

Si curioso usted de darse cuenta del *por qué* se da el trabajo de estudiar un poco la psicología de los productores, la razón salta a la vista: cultivo científico y lectura de los grandes maestros, 000; vida interior y de consiguiente necesidad de formas personales, 000; atención siquiera al espectáculo de la vida, cero partido por cero. Unas imaginaciones de mariposas, una vida epidérmica.

*La vie épidermique avec tous ses frissons* que no

puede dar otro resultado.

(O. C., 378-79)

Interesa notar que a pesar de la crítica implícita de Rubén Darío (al criticar a sus imitadores) en esta carta, la insistencia de Silva en la importancia de la preparación intelectual y del estudio cuidadoso del arte como requisitos para la creación de la poesía se parece mucho a la actitud del mismo Darío. En las «Palabras liminares» a *Prosas profanas*, Darío condena la pobreza intelectual de sus compatriotas en palabras semejantes a las de Silva, deplorando «la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmorit con el nombre de *Celui qui-ne-comprend-pas. Celui qui-ne-comprend-pas* es, entre nosotros, profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, *rastaquouere*»<sup>1</sup>.

En su carta a Coll, escrita en septiembre de 1895, Silva le ofrece a su amigo consejos prácticos sobre la creación de la literatura, y de nuevo recalca la importancia de un entrenamiento intelectual riguroso:

Puesto que usted ha vuelto a consagrarse al feo vicio literario, conságrese de lleno. Escriba, estudie mucho, viva con todo su espíritu la más amplia y profunda vida intelectual que pueda vivir, recuerde que hay un deber superior a todos los otros, que es desarrollar todas las facultades que uno siente en sí, en el dominio del arte. No extrañe que en mi fanatismo determinista, insista en mis consejos de siempre: *higiene y estudio*. Para hacer obra literaria perfecta es necesario que el organismo tenga la sensación normal y fisiológica de la vida; las neurosis no engendran sino hijos enclenques, y sin un estudio de las leyes mismas de la vida, estudio de los secretos del arte, gimnasia

incesante de la inteligencia, esfuerzo por comprender más, por deshacer preconcebidos, por analizar lo más hondo, la obra literaria no tendrá los cimientos necesarios para resistir el tiempo.

(O. C., 386)

De nuevo es interesante encontrar en palabras de Rubén Darío una aseveración parecida: «...la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo Arte a que se consagran»<sup>2</sup>. Para ambos, Silva y Darío, no se trata meramente de escribir literatura, sino de *consagrarse* al arte, y para ambos esta consagración requiere amplia preparación intelectual. A pesar de las ironías silveanas en contra de los «rubendariacos», los dos grandes autores latinoamericanos compartían una visión del arte como disciplina tanto como inspiración.

Tal vez lo que más resalta en estas dos cartas es la reiteración de la importancia de la salud tanto corporal como psicológica para la creación de un arte duradero. Esta actitud vale destacarse precisamente por ser casi desconocida por los críticos que siguen la tendencia casi universal de citar frases de *De sobremesa* como si fuera un manifiesto poético en vez de una obra de ficción. El Silva que atacó la imitación ciega y la neurosis literaria jamás compartiría los sentimientos que expresa su héroe Fernández al decir que su obra no es «otra cosa... sino una tentativa mediocre para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne» (O. C., 130).

Si recordamos las opiniones que Silva desarrolló en sus cartas (escritas por los mismos días cuando el poeta reintegró su novela perdida en el naufragio de *L'Amérique*), podemos deducir que Silva, como abogado de «higiene y

estudio», de la salud corporal y espiritual, jamás hubiera aceptado como fin de la poesía la expresión de «sensaciones enfermizas».

Por fin, debe observarse que Silva en estas frases dedicadas a sus íntimos no menciona en absoluto la función de la imaginación ni de la inspiración en la literatura, mas la idea implícita es obvia -estos elementos necesitan fundarse en una sólida base intelectual y un bienestar físico para que se produzcan obras de arte duraderas.

## Los ensayos

### «El doctor Rafael Núñez»

Al sentarse a escribir en la ocasión de la muerte del insigne presidente colombiano, se puede suponer que Silva sentiría la necesidad de escribir sobre la poesía de Núñez con cierta benevolencia crítica. No obstante, se transparenta la verdadera opinión del modernista, para quien la poesía del gran estadista se resentía de ciertas debilidades técnicas y formales. Silva saca estas fallas a relucir de la manera más diplomática: «Más pensador que artista, más poeta que retórico, o como ha dicho él mismo: "Más hombre que vate, más ser que pintor", el doctor Núñez no ha prestado jamás a la forma el nimio cuidado que erigido en forma de escuela sirvió de forma a los *parnasianos* franceses para escribir sus poemas, y que, convertido ya en preocupación enfermiza, anima las producciones de la última hora» (*O. C.*, 331).

No es imposible que la crítica de los simbolistas y decadentes que Silva expresa aquí fuera necesitada en gran parte por la ocasión, pues no es ésta la actitud que solemos asociar ni con el poeta colombiano ni con el Modernismo en general. Pero también es posible que, en conjunto con las expresiones análogas que descubren las cartas a Sanín Cano y a Coll, estas palabras representen una evolución en la perspectiva crítica de José Asunción Silva. A fin de cuentas, el ensayo sobre el doctor Núñez y la sobredicha

correspondencia son productos de los últimos dos años de la vida del escritor - con excepción de la narración ficticia de *De sobremesa*, todas las citas que quisieran probar la filiación simbolista de Silva provienen de fechas más tempranas. No quiero sugerir que Silva llegara a abandonar por completo su aprecio por los escritores franceses fin de siglo, sino sugerir que posiblemente su admiración había evolucionado hacia una perspectiva más crítica. Todavía podía sentir «el calofrío febril que le comunican al lector los extraños poemas en que los neurasténicos modernos, los Baudelaire y los Verlaine, dicen las visiones mórbidas de la vida» (*O. C.*, 338).

Silva escribió uno de sus últimos poemas en un estilo que posiblemente evidenciaba un cambio o evolución en la trayectoria de su poesía. La inspiración retórica de «Al pie de la estatua», los giros sintácticos y el vocabulario un tanto pedantesco, tipifican cierta clase de poesía contra la cual los modernistas en general reaccionaron:

¡No será nuestra enclenque  
Generación menguada  
La que entrar ose al épico palenque  
A cantar nuestras glorias!  
[...]  
Somos como enfermizo descendiente  
De alguna fuerte raza...

(*Poesías*, 182-83)

De esta composición, escribió muy acertadamente Carlos García Prada: «En su poema de corte clásico -que señala una regresión según Bayona Posada-Silva sin duda sufrió la influencia de Caro, a quien no igualó siquiera. No era el de Silva genio para las canciones de índole patriótica y Pindárica..., aunque así lo crean algunos de sus más fervientes admiradores»<sup>3</sup>.

¿Regresión o evolución? La muerte del poeta nos vedó para siempre la respuesta. Lo que sí es indudable es que los versos que he citado reflejan la ya apuntada preocupación con los aspectos enfermizos de las modulaciones artísticas fin de siglo, y sugieren la posibilidad que Silva, en un postrero esfuerzo de llegar al equilibrio psicológico que necesitaba para sobrevivir, haya querido en un momento apartarse de las morbosidades que lo estaban arrastrando hacia la muerte. «Al pie de la estatua» indudablemente representa una quiebra con la poesía silveana más representativa, y hace creer en la hipótesis que al momento de su muerte él empezaba a idearse una nueva modulación poética<sup>4</sup>.

### **«Prólogo al poema intitulado *Bienaventurados los que lloran* de Federico Rivas Frade<sup>5</sup>**

Como en el caso de la elegía al doctor Núñez, este ensayo necesitó un verdadero esfuerzo diplomático de parte de Silva. En tales casos se trata sobre todo de algunas palabras elegantes de comendación. Si se lee con cuidado, empero, el «Prólogo» deja traslucir las verdaderas opiniones de Silva sobre la obra de Rivas Frade.

Al admitir la relación estrecha entre la poesía de su amigo y la de Gustavo Adolfo Bécquer, Silva sugiere que lejos de ser un caso de la influencia directa del español sobre el latinoamericano, se trataba sobre todo de una similitud de espíritu y de inspiración. Si recordamos la deuda a Bécquer tan pronunciada que confiesan los primeros versos de Silva, esta apología parece más una defensa personal, y como tal, exenta de ironía. Pero cuando llega a excusar específicamente el tipo de poesía que escribe Rivas Frade, es interesante que Silva se vale de las palabras de unas personas imaginarias: «Esta es la explicación que se les ha ocurrido a algunos al pensar en eso: todos esos poetas son espíritus delicadísimos y complicados a quienes su misma delicadeza enfermiza ahuyenta de las realidades brutales de la vida» (*O. C.*, 323). ¡Qué interesante la repetición casi obsesiva en estos escritos de la

caracterización peyorativa «enfermizo»! En el caso de Rivas Frade, no podemos menos de suponer que Silva pone estas palabras en boca de otros porque no conchaban con su verdadera opinión, expresada en la carta a Coll, que «las neurosis no engendran sino hijos enclenques». La ironía que se esconde tras las palabras del «Prólogo» se transparenta si comparamos la comendación de Rivas Frade que Silva pone en boca de «algunos» con la expresión muy familiar de su «gota amarga», «La respuesta de la tierra». El «Prólogo» se desarrolla así:

Cuando el éxtasis pasa, dicen tristemente: "todo lo que se acaba es corto". Entonces estas almas se enamoran de la Naturaleza, se pierden en ella, como por un panteísmo extraño; sienten la agonía de los bosques... se detienen a meditar junto a las tumbas viejas, donde no hay una piedra que diga el nombre del muerto... sienten una angustia inexplicable frente a lo infinito del mar, prestan oídos a todas las voces de la tierra, como deseosos de sorprender los secretos eternos; y como aquella no les dice la última palabra, como la tierra no les habla como madre, sino que se calla como la esfinge antigua, se refugian en el arte...

(O. C., 324)

Y «La respuesta»:

Era un poeta lírico, grandioso y sibilino  
Que le hablaba a la tierra una tarde de invierno...-¡Oh madre, oh tierra! -díjole-,  
en tu girar eterno  
Nuestra existencia efímera tal parece que ignoras...  
E indiferente y muda tú, madre sin entrañas,  
De acuerdo con los hombres no sufres y no lloras. ¿No sabes el secreto misterioso que entrañas?...  
¿Por qué nacemos, madre, dime, por qué morimos? ¿Por qué? -Mi angustia sacia y a mi ansiedad contesta...  
La Tierra, como siempre, displicente y callada,  
Al gran poeta lírico no le contestó nada.

La similaridad entre el poema y el prólogo es tal, que nos da venia para considerar a Rivas Frade como el prototipo del poeta que según Silva sufría «la chifladura panteísta», el mismo que sirvió de blanco a la ironía devastadora de «La respuesta de la tierra»<sup>6</sup>. En este contexto, se patentiza que el «Prólogo» de Silva no puede considerarse una representación literal de las opiniones literarias del modernista. Vale insistir en esto, pues la tergiversación de la índole del «prólogo» es de esperar por parte de aquellos críticos que insisten en interpretar siempre a Silva como a un sentimental. ¿No se siguen dando casos, a pesar de amplias indicaciones a lo contrario, de estudiosos de la estirpe de un Alfredo Ruggiano o un Miguel de Unamuno que insisten en citar frases de «La respuesta de la tierra» como si se tratase de una patética expresión romántica y no de un poema profundamente irónico?<sup>7</sup>

Este ensayo introductorio al poema de Rivas Frade no contiene ninguna indicación directa de lo que la poesía debe ser, sino que describe una entre muchas de las posibles manifestaciones del genio literario. No obstante, ciertas suposiciones tácitas pueden deducirse de las preguntas retóricas que se hace el autor: «¿Por qué han hecho esos hombres versos parecidos en la forma y en el fondo? ¿Por qué destilan en todos esos vasos preciosos el mismo licor amargo de sabor raro?» (O. C., 323).

La metáfora que Silva usa aquí, la de un receptáculo labrado que el poeta llenará con el delicado licor de su temática escogida, es uno de los favoritos del modernista. Lo notable en ello es la separación tan clara que esta comparación implica entre la forma y el contenido de la poesía: el vaso es emblemático del artefacto labrado, y el líquido del tema o pensamiento del poeta. Precisamente es ésta la dicotomía que expresan aquellos famosísimos versos de «Ars»:

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo,

Un pensamiento puro...

(*Poesías*, 210)

Como veremos, esta división bipartita de la poesía es una constante en el pensamiento silveano.

### «Carta abierta»<sup>8</sup>

Esta epístola a una dama anónima con quien el autor amigablemente ha discutido los misterios de la vida y del arte sirve como introducción a sus «Transposiciones», y de nuevo evidencia el hecho de que para él la literatura era fruto de gran labor y cuidado:

... me he entretenido en hacer ejercicios de estilo para lograr que las palabras digan ciertas impresiones visuales...

(*Prosas*, 14)

... sigo yo tratando de dominar las frases indóciles para hacer que sugieran los aspectos preciosos de la Realidad y las formas vagas del Sueño...

(*Prosas*, 15)

... yo he tenido días de esos en que desesperado de lograr la armonía de un período o la música de una estrofa, he pecado gravemente, y he perdido mi fervor, sin fuerzas para resistir las tentaciones vertiginosas del oro...

(*Prosas*, 17)

Lo que sabemos de la difícil situación monetaria que sufría Silva para entonces nos permite percibir una nota un poco hueca en la postura de la última cita -Silva no tenía más alternativa que dedicarse a la labor de proveer para su familia. No obstante, no hay por qué dudar que la expresión del ideal es genuina: el artista debe siempre consagrarse al arte.

En esta «Carta» Silva explica que su deseo como artista es «sugerir» y no expresar directamente el sentido de su obra. Como veremos, esta idea es recurrente en el pensamiento silveano, y representa una manifestación de la influencia de los simbolistas europeos. De ahí también (si no directamente de Edgar Allan Poe) la tendencia de Silva de hablar de la poesía en términos musicales: «La armonía de un período o la música de una estrofa». En *De sobremesa*, José Fernández suele expresarse en palabras parecidas:

(*O. C.*, 152)

... la música del poema, las notas de la partición

... expresan, cantan lo que habríamos dicho si  
hubiéramos sido capaces de decirlo.

... al recorrer con los ojos una obra de arte, al oír la  
música de una estrofa, vibro con vibraciones tan vivas  
de placer...

(*O. C.*, 222)

Otro punto de interés en esta «Carta abierta» es la fe que Silva expresa en la preeminencia de la literatura entre todas las artes: «Con frases ardientes, y

sin dominar mi entusiasmo de fanático, le decía a usted que en las obras de los grandes sacerdotes de la palabra, ésta acumula todos los medios de que disponen las otras artes para recrear la vida, agregándole el alma del artista» (*Prosas*, 12). Esta dedicación al valor de la palabra llevó a Silva a querer imbuirla de color, de perfume y de música, como expresa el famoso «Un poema». En los experimentos en prosa («Transposiciones») que introduce con su «Carta abierta», Silva crea impresiones interesantes con el empleo delicado del color: «... el azul de las ramazones del vestido, el rojo de la rosa, el rosado de las cintas, el amarillo del abanico, se destiñen, se suavizan, se esfuminan, se aterciopelan, se funden uno en otro, como sumergidos en un baño de leche...» (*O. C.*, 319). Como veremos, este tipo de juego sinestético -que tan sabiamente Silva sabe utilizar- jamás llega a formar una parte importante de la poesía del colombiano.

### «Suspiros»

Aunque no se puede determinar precisamente la fecha de composición de este pequeño trozo de prosa, por la marcada influencia de Bécquer que lleva, pareciera remontarse a la obra más temprana de Silva. La presencia del poeta español, es inequívoca. En «Suspiros», por ejemplo, encontramos el siguiente párrafo: «Si fuera poeta y pudiese fijar el revoloteo de las ideas en rimas brillantes y ágiles como una bandada de mariposas blancas de primavera con clavos sutiles de oro, si pudiera cristalizar los sueños, si pudiera encerrar las ideas, como perfumes, en estrofas cinceladas, haría un maravilloso poema en que hablara de los suspiros, de ese aire que vuelve al aire!» (*O. C.*, 321).

Fuera de la alusión directa a la Rima XXXVIII de Bécquer («Los suspiros son aire y van al aire»)<sup>9</sup>, esta cita recuerda las siguientes frases de la introducción de Bécquer a sus *Leyendas*:

«Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas, en la

que os pudierais envolver con orgullo, como en un manto de púrpura. Yo quisiera poder cincelar la forma que ha de conteneros, como se cincela el vaso de oro que ha de guardar un preciado perfume. Pero no es posible».

(Bécquer, 40)

Es escasamente necesario señalar las similitudes entre los dos párrafos. Lo sobresaliente es: 1) el uso por Bécquer del verbo «forjar» que, como veremos, se convierte en una de las palabras favoritas de Silva para describir el proceso creador, y 2) la imagen que el español utiliza del receptáculo precioso que ha de contener la esencia poética, una metáfora para la poesía que aparece repetidamente en la obra de Silva. La misma idea aparece en la Rima V de Bécquer:

Yo, en fin, soy ese espíritu,  
desconocida esencia,  
perfume misterioso,  
de que es vaso el poeta.

(Bécquer, 409)

Silva altera el concepto un poco, pero el nexo resalta claramente: «El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo/ Un pensamiento puro». En «Suspiros» la metáfora implícita es la de la poesía como un frasco de perfume, el cristal exquisito (la forma) que contiene el líquido precioso (el sentido): «...si pudiera encerrar las ideas, como perfumes, en estrofas cinceladas». Silva vuelve varias veces a utilizar este concepto de la poesía, e interesa notar que haya originado en Bécquer y no en las teorías simbolistas o decadentes cuya importancia en Silva suele exagerarse. Aun la expresión aparentemente simbolista de «Un

poema» se relaciona estrechamente con las palabras ya citadas de Bécquer, verbigracia: «Soñaba en ese entonces en forjar un poema» escribe Silva; y Bécquer: «Yo quisiera forjar para cada uno de vosotros una maravillosa estrofa tejida de frases exquisitas... como en un manto de púrpura»; y Silva: «Vestido de oro y púrpura llegó el soneto rey». Tales similitudes nos permiten afirmar que aun en el momento cuando más modernista se muestra Silva, se trasluce la presencia fecundadora de Gustavo Adolfo Bécquer.

Típicamente, los críticos han fallado en la empresa de descubrir una poética coherente en Silva porque no se han preocupado suficientemente por diferenciar entre las varias máscaras que el poeta gustó utilizar. Juan Carlos Ghiano, por ejemplo, ha dicho que las referencias literarias de Silva son «De conciliación difícil, como suelen serlo las manifestaciones estéticas de algunos modernistas», y no cabe duda que parece certera su opinión si no se mira con cuidado el contexto en que aparecen tales referencias. Ghiano, por ejemplo, contrasta el primer verso de «Ars» («El verso es vaso santo») con las siguientes palabras del héroe de *De sobremesa*, «Mientras más pura es la forma del ánfora, más venenoso puede juzgarse el contenido» -y concluye que Silva se contradice<sup>10</sup>. Todo lo contrario: las dos metáforas radican en la idéntica percepción de la poesía como divisible en los elementos de forma («vaso», «ánfora») y contenido («Viejo vino», «veneno»). El hecho de que Silva y su héroe José Fernández no son la misma persona explica la diferencia en la naturaleza de los contenidos.

En «Suspiros» Silva clarifica que, para él, nada más que la selección consciente del poeta determina tanto la técnica como la temática de la poesía. Entre los temas posibles para una poesía verdadera que evite «los suspiros de convención» Silva menciona los siguientes: La muerte de una mujer adorada; el elemento sensual o erótico de una mujer hermosa y joven agitada por el valse; la melancolía de los ancianos; la tristeza de la desilusión con la vida, «las felicidades... que no se realizan jamás, que no ofrece nunca la realidad» (*O. C.*, 320-21). Pueda que estas ideas no nos parezcan hoy muy originales, mas servirían en opinión de Silva para diferenciar su obra de «las romanzas sentimentales llenas de luna de pacotilla y de ruiseñores triviales» (*O. C.*, 319).

Es decir, representan una depuración de los excesos de la poesía romantizante del día. Tal vez sea precisamente para separarse de este tipo de creación que Silva se niega a mencionar la función creadora de esa esencia romántica por excelencia, la inspiración, y en vez, recalca el control consciente del poeta sobre los elementos poéticos. El hecho es que ni en sus ensayos ni en su correspondencia Silva jamás menciona la intervención de la inspiración en el proceso creador. En este particular, «La protesta de la musa» es de interés especial.

### **«La protesta de la musa»**

Según Robert Roland Anderson, esta pequeña pieza en prosa representa la clave de la poética silveana, y comprueba su indudable afiliación con la gran tradición de poetas y pensadores que creen en la primacía de la inspiración como fuente del arte poético<sup>11</sup>. Ya que este juicio contradice la evidencia de todos los escritos de Silva que hemos examinado -con su fuerte énfasis en la formulación consciente de la poesía- tiene que considerarse tal opinión muy dudosa, sobre todo cuando notamos que Anderson parece ignorar por completo las circunstancias que llevaron a Silva a escribir su «Protesta».

Según Daniel Arias Argáez, en los primeros días del año 1890, apareció en Bogotá una publicación de Francisco de Paula Carrasquilla, *Retratos instantáneos*, compuesta de una serie de virulentas semejanzas satíricas de personajes conocidos del día<sup>12</sup>. Hubo un escándalo general y varias repudiaciones de la obra se publicaron en los periódicos de la capital. Una de estas respuestas a Carrasquilla fue «La protesta de la musa»<sup>13</sup>.

Anderson quisiera convencernos que la insistencia de Silva en la naturaleza sagrada de la poesía en este ensayo sugiere que el autor colombiano creía en la inspiración divina como requisito para la creación<sup>14</sup>, pero el hecho es que no debemos olvidar que «La protesta» obedece ante todo a una intención polémica y que no puede leerse como si fuera una sentida estética personal. Es verdad que en estas páginas Silva hace decir a la musa: «La vida es grave,

el verso es noble, el arte es sagrado... Yo soy amiga de los pájaros, de los seres alados que cruzan el cielo entre la luz, y los inspiro cuando en las noches claras de julio dan serenatas a las estrellas desde las enramadas sombrías... Yo inspiro los idilios verdes, como los campos florecidos, y las elegías negras, como los paños fúnebres, donde caen las lágrimas de los cirios..., pero no te he inspirado. ¿Por qué te ríes? ¿Por qué has convertido tus insultos en obra de arte?... ¿Por qué has reducido tus ideas a la forma sagrada del verso, cuando los versos están hechos para cantar la bondad y el perdón?» (*O. C.*, 314-315).

A primera vista, tales palabras parecen apoyar las opiniones de Anderson - pero si la musa dice que el arte es algo sagrado, no es lícito deducir por eso que para Silva el arte representa una manifestación divina -de Dios- en el sentido común de la palabra. El gusto de Silva por el uso de imágenes y vocabulario religiosos -tan típico de la época- refleja su deseo de elevar el arte al nivel que la religión generalmente ocupa en la vida del vulgo. Hace del arte religión, lo cual no representa gran fe en el poder divino sino todo lo contrario: fe en el poder genésico del *homo faber*, el hacedor, el pequeño dios. El descenso de la señora Musa que castiga al poeta errante es más un vetusto ademán retórico que una metáfora para la creación poética.

De paso, vale señalar que la perspectiva que nos da Arias Argáez sobre «La protesta de la musa» milita en contra de la idea que la obra fue escrita por Silva como una repudiación de sus propias *Gotas amargas*, no obstante la opinión de críticos como Guido Mancini<sup>15</sup>. Es verdad que se le oyó a Silva hablar despectivamente de sus *Gotas*<sup>16</sup>, pero no se sabe por seguro cuándo comenzó a hacerlo. Lo cierto (según Carlos Restrepo, como hemos visto) es que aún en 1894 Silva las recitaba a sus amigos con marcado gusto. «La protesta» fue escrita en 1890, una fecha demasiado temprana para justificar la opinión que el ensayo representaba un «mea culpa» público de parte de Silva. En fin, la misma Musa dice tales cosas como: «Y no me creas tímida. Yo he sido también la Musa inspiradora de las estrofas que azotan como látigos y de las estrofas que queman como hierros candentes; yo soy la Musa indignación que les dictó los versos a Juvenal y al Dante... pero no conozco los insultos ni el odio» (*O. C.*, 315). Es obvio que el ataque es contra la invectiva personal que

ejerció Carrasquilla y no contra la ironía existencial y social de las *Gotas amargas*.

### *De sobremesa*

Si la naturaleza polémica de «La protesta de la musa» no nos permite aceptarla como representativa de las opiniones personales del autor, menos aún podemos insistir en la identidad entre los sentimientos de Silva y los del protagonista de su novela, *De sobremesa*. Como ha dicho Rafael Maya de José Fernández, «Es Silva y no lo es. Parece que Silva, en ocasiones, aspirara a identificarse con su protagonista, y que en otras, desea ofrecerlo como una figura objetiva, extraña a su vida y a sus aspiraciones»<sup>17</sup>. Es obvio, por lo tanto, que al mirar las páginas de *De sobremesa* en busca de la poética de Silva hay que cuidar de atribuir ciegamente al autor colombiano todas las opiniones expresadas por el ente ficticio que creó.

Se desarrolla cierto tipo de contradicción en esta novela entre las declaraciones explícitas sobre la poesía que Fernández gusta de lanzar, y la actitud implícita en ciertas imágenes y en el vocabulario, elegido por el autor. En dos ocasiones, Fernández específicamente menosprecia la importancia de la creación consciente de la obra poética:

Lo que me hizo escribir mis versos fue que la lectura de los grandes poetas me produjo emociones tan profundas como son todas las mías; que esas emociones subsistieron en mi espíritu y se impregnaron de mi sensibilidad y se convirtieron en estrofas. Uno no hace los versos, los versos se hacen dentro de uno y salen.

Esta mañana volviendo a caballo de Villa Helena me pareció oír dentro de mí mismo estrofas que estaban hechas y que aleteaban buscando salida. Los versos se hacen dentro de uno, uno no los hace, los escribe apenas...

(*O. C.*, 135-136)

El contraste tan absoluto entre estas opiniones sobre el origen de la poesía y la costumbre de Silva de subrayar siempre el rigor intelectual y la dedicación de artesano requeridos del poeta no justifica la percepción de estas frases como inadvertidas contradicciones dentro su poética. La explicación más sencilla es que representan el deseo de Silva de crear un personaje que no fuera un mero reflejo suyo, sino «una figura objetiva, extraña a su vida y a sus aspiraciones». El hecho es que yace implícita en la novela en repetidas ocasiones la actitud que hemos llegado a esperar de Silva:

He comprendido la inutilidad de suplicarte para que vuelvas al trabajo literario y te consagres a una obra digna de sus fuerzas...

(*O. C.*, 127)

Soñaba antes y sueño todavía a veces en adueñarme de la forma, en forjar estrofas que siento bullir dentro de mí mismo y que quizás valdría la pena decirlas, pero no puedo consagrarme a eso.

(*O. C.*, 130)

... he abandonado el griego y el ruso y los estudios de gramática comparada y los planes de mis poemas,

y los negocios...

(O. C., 177-78)

Todas estas citas refuerzan la idea típica de Silva que el arte es producto de la labor y dedicación del poeta, y no la simple expresión de poderosas emociones. Como ya hemos notado, la preferencia de Silva por el verbo *forjar* sugiere en sí su concepto de la poesía como resultado de un trabajo diligente y de una extensa preparación intelectual:

En ese entonces... retirado en una casa de campo...  
saciado ya de mi obra, releeré a los filósofos y a los  
poetas favoritos, escribiré singulares estrofas envueltas  
en brumas de misticismo y pobladas de visiones  
apocalípticas que contrastando de extraña manera con  
los versos llenos de lujuria y de fuego que forjé a los  
veinte años, harán soñar abundantemente a los poetas  
venideros. En ellos pondré, como en un vaso sagrado,  
el supremo elixir que las múltiples experiencias de los  
hombres y de la vida hayan depositado en el fondo de  
mi alma ardiente y tenebrosa...

(O. C., 177-178)

Este tipo de declaración consueña con lo que pudiera esperarse del Silva que se había quejado en la carta a Sanín Cano de la falta de poesía «vivida, sentida y pensada». Por consecuencia, la muy citada frase, «uno no hace los versos, los versos se hacen dentro de uno, y salen», puede comprenderse como representativa de una postura que tipifica al héroe de *De sobremesa*, y no a su autor. Debemos apuntar que Silva, al hablar del «vaso sagrado» y del «supremo elixir», recurre una vez más a su metáfora favorita de la poesía, el receptáculo precioso del verso que ha de contener la esencia poética. En otra

ocasión, José Fernández usa una comparación muy parecida al exclamar: «Me llamaron *Poeta* desde el primer (libro), después del segundo no he vuelto a escribir ni una línea... y a pesar de eso llevo todavía el tiquete pegado, como un envase que al estrenarlo en la farmacia contuvo *mirra*, y que más tarde, lleno por dentro de cantáridas, de linaza o de opio ostenta por fuera el nombre de la balsámica gota» (*O. C.*, 131).

La referencia en esta última cita al poder restaurador de la poesía recuerda los versos finales del poema «Ars»: «De aquel supremo bálsamo basta una sola gota!». Este concepto de la cualidad curativa de la poesía no representa una falta de consistencia de parte del autor de las *Gotas amargas*. Al contrario, Silva desarrolló precisamente esta idea al escribir en una de ellas que

Prescriben los facultativos

cuando el estómago se estraga,  
al paciente pobre dispéptico  
dieta sin grasas.

Le prohíben las cosas dulces,  
le aconsejan la carne asada  
y le hacen tomar como tónico  
gotas amargas...

(*Poesías*, 263)

La última ocasión en *De sobremesa* donde aparece la sobredicha metáfora de la poesía se ha citado a menudo: «Mientras más pura es la forma del ánfora, más venenoso puede considerarse el contenido». Es verdad que la implicación aquí es que el arte puede ser el vehículo tanto para el veneno como para el bálsamo. La frase aparece en el contexto de una discusión de ciertas innovaciones del día que según Fernández pretenden deshacer todos los valores tradicionales:

... escribe entonces Sudermann *La dama vestida de gris*, donde la abnegación y el amor a la familia toman tintes de sentimientos grotescos, sin que el final de cuento de hadas, agregado por el novelista a su obra, como un farmacéutico hábil echaría jarabe para dulcificar una pócima que contuviera estricnina, alcance a disimular el acre sabor de la letálica droga.

Tórnase el arte en medio de propaganda antisocial, síntoma curioso que coincide con la tendencia negadora de la ciencia falsa, la única al alcance de las multitudes. Mientras más pura es la forma del ánfora, más venenoso puede juzgarse el contenido; mientras más dulce el verso y la música, más aterradora la idea que entrañan!

(O. C., 263)

Es obvio que Silva aquí usa su metáfora del receptáculo para describir ese tipo de arte que utiliza su belleza formal para fines de propaganda virulenta. De ningún modo puede considerarse una contradicción de las ideas de «Ars», donde el autor expresa lo que el arte *debe* ser.

Cualquier discusión de la estética de Silva ha de ponderar el gran número de autores que José Fernández menciona y admira<sup>18</sup>. No hay por qué dudar que Silva compartía en gran parte los gustos de su héroe, pero en cuán grado, es difícil determinar. El aprecio de Fernández por los simbolistas y los decadentes, por ejemplo, parece exceder lo que Silva expresa en sus cartas y ensayos, donde se trasluce cierta crítica de la «preocupación enfermiza» de su obra. Y leyendo con cuidado, se sorprenden juicios de las tendencias literarias fin de siglo que no son características de Fernández, y que bien pueden sugerir las opiniones propias del autor:

Moriste a tiempo, Hugo, padre de la lírica moderna; si hubieras vivido quince años más, habrías oído las carcajadas con que se acompaña la lectura de tus poemas animados de un enorme soplo de fraternidad optimista; moriste a tiempo; hoy la poesía es un entretenimiento de mandarines enervados, una adivinación cuya solución es la palabra *nirvana*. El frío viento del Norte, que trajo a tu tierra la piedad por el sufrimiento humano que desborda en las novelas de Dostoiewski y de Tolstoi, acarrea hoy la voz terrible de Nietzsche.

(O. C., 263)

Esta cita es un eco de la opinión que Silva expresó en su ensayo sobre Núñez, es decir, que la moda literaria de la época no era del todo saludable («mandarines enervados»). Ya que la preocupación por la salud tanto mental como corporal es casi obsesiva en la obra de Silva («Somos como enfermizo descendiente/ De alguna fuerte raza», «nuestra enclenque generación menguada», «Desde los potentes Arias primitivos/ Hasta las enclenques razas del futuro», *Poesías*, 182-83), puede presumirse que en este caso Fernández es poco más que el portavoz de Silva. Pero muy a menudo el héroe de *De sobremesa* expresa opiniones que no podemos considerar propias, del autor, dada la evidencia de sus otras escrituras:

¿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,

y con agotar todas las copas en que brinda la vida las embriagueces supremas.

(*O. C.*, 223)

Esta casi frenética defensa de la locura, con su índole adolescente, no puede representar las opiniones del Silva que le explica a Pablo Emilio Coll que sólo un organismo sano puede aspirar a la creación de literatura imperecedera. Esa carta de Silva de escritura contemporánea a la reconstrucción de *De sobremesa*, no es nada menos que una repudiación explícita de la pose de Fernández -una condenación de cualquier exceso decadente que le imposibilitara al poeta «la sensación normal y fisiológica de la vida». El mismo Fernández no está del todo convencido por la filosofía decadentista, ya que anhela sobre todo a ser salvado de la neurosis por la gracia de Helena: «Pero no! dulce visión angélica que en mis sueños llevas las manos llenas de lirios blancos y que presente ante mí trazaste con ellas el signo de la redención y arrojaste en mi noche las pálidas flores, el alma que tú favoreciste con tus miradas no irá a desagregarse así» (*O. C.*, 223).

Hay otra ocasión en *De sobremesa* donde Silva critica una manifestación cultural que en general se le supone aceptar absolutamente: el arte pre-rafaelista. Al escribir de un retrato que se ha hecho de su amada. Fernández declara: «El modelo de la cabeza, el brillo ligeramente excesivo de la composición se resiente del amaneramiento puesto en boga por los imitadores de los cuatrocentistas» (*O. C.*, 248-49). No puede determinarse con seguridad que es Silva, y no Fernández, el que habla aquí, mas es lo más probable, sobre todo si recordamos las alabanzas que éste prodiga en los pre-rafaelistas a través del resto de la obra («inefables ensueños provocados por los cuadros de Holman Hunt, Whistler y de Burne Jones», *O. C.*, 230). Así como en el caso de los simbolistas, parece que Silva comprendía tanto las debilidades de la Fraternidad como las virtudes que proclama su protagonista.

En general, el gusto de José Fernández es tan amplio que difícilmente puede deducirse una preferencia de su parte por alguna poética determinada, sea romántica, parnasiana o simbolista. Hugo, Baudelaire, Verlaine, Sully Prudhomme, Dante D'Annunzio, Shakespeare, Tennyson, Shelley, los Rosetti, aun Núñez de Arce caben dentro del Parnaso personal del héroe silveano. El único poeta que se critica abiertamente es Campoamor, el cual recibe el dudoso elogio de poder ser comprendido por un personaje exento de gusto literario<sup>19</sup>. En la «Crítica ligera» recientemente descubierta por Donald McGrady, se nota que Silva tanto como Fernández sabía apreciar un ancho espectro de manifestaciones literarias. Poder disfrutar y aprender de toda literatura excelente sin atenerse a escuela ni movimientos -lejos de representar un conflicto irresuelto en la poética de Silva- es un aspecto consciente y explícito de la poética del autor colombiano, quien escribió así de uno de sus ilustres contemporáneos franceses:

No le perdonan a France los críticos dogmáticos y los jefes de grupos extremos esa imparcialidad que juzgan *dilettantismo* de mala ley, ni el que considere las obras de arte desde diferentes puntos de vista, ni que el tono habitual de sus críticas sea el de una indulgencia plácida, con visos de amable ironía. Desespérase Brunetière, por ejemplo, al ver que France huye de hacer clasificaciones y que, olvidándose por momentos de las suavidades felinas y de las certidumbres opuestas que acostumbra, se atreve de vez en cuando a afirmaciones categóricas; renegaron de él los decadentes y los simbolistas cuando dijo que, a pesar de su buena voluntad y de sus esfuerzos, no se enteraba de las ideas que entrañan los poemas místicos de Mallarmé y las sinfonías evolucionistas de René Ghil, y los neo-realistas del grupo en que forma Rosny no alcanzan a comprender por qué les reprocha el autor de *Thaïs* la

oscuridad deliberada del estilo erizado de términos técnicos, ni por qué se entretiene oyendo las canciones arcaicas de Juan Moréas.

(O. C., 338)

El problema de los críticos con Anatole France que describe Silva es precisamente el que los críticos modernos han encontrado al tratar de clasificar su obra como romántica, simbolista, decadente, etc.

Es obvio que Silva sabía apreciar las bellezas del arte en todas sus manifestaciones, aun, como hemos visto, cuando comprendía sus posibles defectos. Silva se describe a sí mismo tanto como a France cuando dice de éste que «Como se extasía con los cantos serenos de Virgilio, se deja adormecer por la voz dulcísima, consejera de paz, del monje de la *Imitación*, y aquellas admiraciones no le impiden sentir el calofrío febril que le comunican al lector artista los extraños poemas en que los neurasténicos modernos, los Baudelaire y los Verlaine, dicen las visiones mórbidas de la vida» (O. C., 338)<sup>20</sup>.

## Poesías

Como es de esperar, la poesía juvenil de Silva -aquella escrita antes de su viaje a Europa- en general representa un reflejo de los lugares comunes románticos sobre la naturaleza de la poesía:

El alma del poeta es delicada  
Arpa -que cuando vibra el sentimiento,  
En sus cuerdas sensibles- se estremece,  
Y produce sus cantos y sus versos.

(*Poesías*, 51)

Nada se dice aquí del arte consciente del poeta ni de la rigurosa preparación intelectual que Silva llegará a requerir del artista. Como hemos visto, el concepto de la inspiración aquí expresado -la brisa que hace vibrar las fibras del alma- no es típico de Silva en su madurez. Igualmente, versos como «Para qué quieres versos cuando en ti misma/ Encontrarás raudales de poesía» (*Poesías*, 338), aparte de sugerir la influencia de Bécquer («La poesía eres tú»), suponen que la poesía es algo que existe independiente de la conciencia del artista, y que la tarea del poeta es percibir y no crearla. Otro ejemplo de esta ideación de la poesía (seguramente derivada de Bécquer: «podrá no haber poetas; pero siempre/ habrá poesía») son los siguientes versos de otro poema temprano:

Encontrarás poesía...

En los bosques seculares  
Donde se oculta el silencio,  
En los murmullos sonoros  
De las ondas y del viento...

(*Poesías*, 134)

A pesar de la falta general de percepciones originales en la primera poesía de Silva, se le sorprenden frases que presagian ciertas de sus preocupaciones perdurables. En «Convenio», por ejemplo, se destacan los siguientes versos:

Forjaremos estrofas cuando la tarde  
Llene el valle de vagas melancolías.

(*Poesías*, 326)

Ya el joven poeta utiliza el verbo «forjar» para describir la labor poética, usanza favorita en sus escritos posteriores y que sugiere el esfuerzo y deliberación necesarios para la creación del arte. Y en otra de sus primeras composiciones ya aparece su metáfora favorita para la poesía:

Sueños que en conservar se complacía  
Bajo el cristal de su sonora estrofa...

*(Poesías, 76)*

Los críticos siempre han concordado en que la visita de Silva a Francia en 1884 fue de importancia capital en su desarrollo literario. Es a partir de esta fecha que la belleza formal del verso se transforma en uno de los elementos principales de la poesía silveana:

Cuando hagas una estrofa, hazla tan rara  
Que sirva luego al porvenir de ejemplo,  
Con perfiles de mármol de Carrara  
Y solideces de frontón de templo.

*(Poesías, 329)*

... seguirá forjando sus poemas  
Naturaleza amante...

*(Poesías, 330)*

Al arte sacrificate: ¡combina,  
Pule, esculpe, extrema!

¡Lucha, y en la labor que te asesina,  
-Lienzo, bronce o poema-  
Pon tu esencia, tus nervios, tu alma toda!  
Terrible empresa vana!  
Pues que tu obra no estará a la moda  
De pasado mañana.

(*Poesías*, 286)

Tomó el oro más puro de la mina  
Y lo fundió con cariñoso esmero,  
Y en estrofas pulidas cual medallas  
Grabó el perfil del ínclito guerrero.

(*Poesías*, 182)

El verbo «forjar» cobra mayor fuerza y extensión bajo la influencia de los parnasianos franceses: «Soñaba en ese entonces en forjar un poema» (*Poesías*, 226). «Un poema» es probablemente la expresión más clara de la importancia de la labor consciente en la creación literaria. Con deliberación el poeta construye el artefacto, escogiendo no sólo los insustituibles ritmos, colores y fragancias, sino también determinando fríamente qué tema utilizar para cumplir su propósito. Es imposible en esta conexión no recordar el ensayo de Edgar Allan Poe, «The Philosophy of Composition», donde precisamente este proceso es recomendado por el artesano norteamericano<sup>21</sup>. Aun el mismo tema preferido en «Un poema», «la historia triste, desprestigiada y cierta/ De una mujer hermosa, idolatrada y muerta» (*Poesías*, 227) es la prescrita por Poe como la más evocativa posible. Los que quisieran argüir como ha hecho Leland W. Gross<sup>22</sup> que la trágica experiencia personal de Silva basta para explicar su preferencia por este tema en su obra parecen ignorar el hecho de que «Ronda», por ejemplo, fue escrito en 1888, mientras que no acontece la muerte repentina de Elvira hasta los primeros días de 1891. Seguramente lo más

probable es que Silva leyó a Poe, y encontrando a su gusto su pensamiento y temperamento, adoptó las ideas de Poe para sus fines personales.

En cierto sentido es algo engañoso el famoso «Un poema». El crítico debe distinguir entre la intención expresa del poeta, y precisamente lo que se logra en el poema. Es una cosa decir de los versos que «Les di... color de amatista» y muy otra evocar ese color en la poesía. El hecho es que el uso de colores en toda su poesía es bastante convencional y limitado, como apuntan Eduardo Crema y Luis Alberto Sánchez<sup>23</sup>. En su sátira «Sinfonía color de fresa con leche», recordemos, el uso extravagante del color por los «rubendariacos» fue uno de los blancos preferidos. La actitud conservadora de Silva en el uso del color se evidencia incontrovertiblemente en su traducción de «Realité» de Víctor Hugo. El maestro francés utiliza en ese poema el color azul de un modo metafísico (así como lo hace Rubén Darío, entre muchos, en su libro *Azul...*):

le réel montre ses comes  
sur le front bleu de l'ideal<sup>24</sup>.

Silva transforma la imagen en la expresión más convencional:

... y los muertos se columbran  
Del ideal tras de la frente pálida.

(*Poesías*, 296)

En verdad, jamás en la poesía de Silva encontramos el uso del color tal como aparece en «Realité» (o en «Luz y sombra» de Manuel Gutiérrez Nájera: «Es blanca tu conciencia y azul tu pensamiento»)<sup>25</sup> para sugerir un concepto abstracto o metafísico.

A la par de «Un poema» suele citarse «Ars» como representativo de la poética silveana. En vista de la complejidad que tipifica como hemos visto la personalidad y psicología de Silva frente a la naturaleza del arte, podemos asegurar que «Ars» representa nada más que una faceta de su pensamiento. El poema lleva la fecha de 1890, más o menos la misma de la composición de «La protesta de la musa» -y existe entre las dos obras una patente afinidad. Así como la musa protesta contra la contaminación del verso por la bajeza del ataque personal y habla de «las formas sagradas» de la poesía, así mismo en «Ars» nos dice Silva que

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo  
Un pensamiento puro...

(*Poesías*, 210)

Ya hemos visto que en *De sobremesa* Silva alude a la capacidad subversiva del arte, pero es cierto que personalmente se opone a tal explotación. El fin del arte debe ser facilitar un poco la vida de los nombres:

Para que la existencia mísera se embalsame  
Cual de una esencia ignota...  
De aquel supremo bálsamo basta una sola gota!

(*Poesías*, 210)

Precisamente esta idea del poder sublime y alentador del arte aparece en *De sobremesa* donde uno de los personajes -un psicólogo- exclama: «Con una idea del arte aplicada a la industria se ennoblece ésta como se perfuman hectolitros de alcohol con una gota de esencia de rosas» (*O. C.*, 213).

En «Ars» Silva utiliza la metáfora del vaso para la poesía, uso como hemos visto muy favorecido por él, en el cual claramente se distingue entre la forma y el contenido poéticos. Se debe notar que esta noción es totalmente contraria a la sostenida por simbolistas como Mallarmé, para quien forma y contenido son elementos indivisibles: «la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature». Mallarmé hasta llegó a decir que «L'oeuvre pure implique la disparition du poète, qui cede l'initiative aux mots..., ils s'allument de reflets reciproques comme une virtuelle trainée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase»<sup>26</sup>.

No cabe duda de que Silva jamás llegó a tales extremos en su teoría poética, ni intentó alcanzar universos metafísicos por medio de la palabra. El autor colombiano nunca abandonó la idea de que la belleza es algo que existe independiente de la mente o percepción humanas, y que las palabras pueden formar como una red para capturarla. Sólo el delicado sistema nervioso del artista puede responder a la belleza que se esconde tras las cosas aparentemente ordinarias:

Nada la escena dice  
Al que pasa a su lado indiferente...  
Fija  
En ella sus miradas el poeta,  
Con quien conversa el alma de las cosas,  
En son que lo fascina,  
Para quien tienen una voz secreta  
Las leves lamas grises y verdosas...  
Y al ver al bronce austero  
Una voz misteriosa que lo toca  
En lo más hondo de su ser escucha...

*(Poesías, 175-76)*

Y, de nuevo, al escribir de «las cosas viejas»:

El vulgo os huye, el soñador os ama...  
Por eso a los poetas soñadores  
Les son dulces, gratísimas y caras...  
Las sugerencias místicas y raras  
Y los perfumes de las cosas viejas.

*(Poesías, 212-13)*

A veces, como en «La voz de las cosas» el poeta se siente casi incapaz de sugerir en palabras la belleza que percibe:

¡Si os encerrara yo en mis estrofas  
Frágiles cosas que sonreís...!

*(Poesías, 207)*

En «Poesía viva» también las palabras parecen ser insuficientes para comunicar la repentina percepción de una perfección inefable (el poeta admira su esposa y niño adormecidos):

A sus sentidos calmados  
  
Hablan con voces inciertas  
Aquellos ojos cerrados,  
Aquellas almas abiertas.  
  
Siente el poder misterioso  
  
Que en la escena muda nace,  
En el labio tembloroso  
Muere sin salir la frase,  
Y prestando oído al tema  
De una interior armonía  
Deja caer el poema  
Sobre la alfombra sombría.

En estas estrofas se trasluce sin duda la influencia de Bécquer en la obra de Silva. La poesía aquí es una cosa intelectual, mientras que la esposa representa una encarnación de la esencia lírica. Al explicar el concepto de la poesía de Bécquer, Jorge Guillén ha escrito: «En el hombre el sentimiento constituye un fenómeno accidental, mientras en la mujer vive identificado con su organismo»<sup>27</sup>. En «Poesía viva» parece que Silva casi se propuso desarrollar esta idea becqueriana, aunque la equivalencia mujer-poesía jamás cobró gran importancia en su poética.

Otro poema en el cual Silva desarrolla una idea específica de la poesía es «Al oído del lector», escrito como introducción a su *Libro de versos*. En esta ocasión, Silva explica que la poesía no se crea bajo la presión de poderosas emociones que enmudecen el alma sensitiva del poeta, sino que se nutre de manifestaciones psicológicas más templadas, tal como la melancolía. Si el poeta hubiera tenido la buena suerte de experimentar la verdadera pasión, sus páginas «No tuvieran estrofas sino lágrimas» (*Poesías*, 157). El tema de este poema recuerda la teoría del poeta inglés William Wordsworth que la poesía debía recrear emociones recordadas en un estado de tranquilidad, después de disminuirse un poco su impacto psicológico. Pero más que a Wordsworth (o a Leopardi, cuya influencia en este poema se ha sugerido en los últimos años)<sup>28</sup>, «Al oído del lector» recuerda de nuevo a Gustavo Adolfo Bécquer. Según Jorge Guillén, Bécquer creía que bajo el impacto de las grandes emociones «El alma permanece en un sopor... mientras se prolongan las vibraciones de esa primera sacudida del alma. Es "la emoción sin ideas que experimentamos siempre que una cosa cualquiera nos impresiona profundamente y parece que nos sobrecoge por su novedad o su hermosura". Una calma de carácter estético se alía a la fuerza del trance»<sup>29</sup>.

Esta descripción del poeta ensimismado frente a la belleza es tanto una descripción de «Poesía viva» (cuya afinidad con la obra de Bécquer ya hemos apuntado) como de «Al oído del lector», y subraya cuan extensa fue la influencia del poeta español en la poesía y la poética de Silva.

## Resumen

Para asegurar máxima claridad, las características básicas de la poética silveana pueden delinearse del siguiente modo:

1. El poeta debe prepararse intelectualmente para la práctica de su artesanía, y debe mantener con rigor la salud tanto mental como física.
2. El poeta es un ser de sensibilidades extraordinarias que comprende la belleza latente de las cosas cotidianas, la cual trata de expresar domando el poder recalcitrante de las palabras.
3. La poesía se compone de dos elementos distintos, la forma y el contenido; el poeta tiene control absoluto sobre ambos.
4. La inspiración toma un papel secundario en la creación de la poesía.
5. La música es esencial a la poesía.
6. Un poema debe sugerir y evocar más que describir las emociones humanas.
7. Aunque la poesía se puede prestar a la propaganda, su función propia es aliviar un poco la vida por el poder restaurador de su belleza.

El problema que según Silva tuvieron los críticos con la universalidad de espíritu de Anatole France es idéntico al de los eruditos que han querido clasificar la obra del colombiano definitivamente como romántica, simbolista o decadente. Es obvio que Silva se conmovía ante la perfección artística en sus varias formas, aun cuando, como hemos visto, percibía claramente sus defectos. Al investigar las opiniones literarias que expresa Silva en su correspondencia, sus ensayos, su novela y su poesía, es inevitable la conclusión que el modernista colombiano no era un conjunto de contradicciones como se le suele tipificar, sino un artista consciente y sabiamente ecléctico. Creía que la poesía era compuesta de dos elementos distintos y distinguibles -muy al contrario de simbolistas como Mallarmé- y que era el deber del poeta controlar tanto el contenido como el continente de la esencia lírica. Creía en el poder exaltador y restaurativo de la poesía, pero no se sorprendía ante los posibles usos violentos del arte. Creía sobre todo en la

importancia de la perfección formal, y en el deber del poeta de prepararse dignamente para lograr la maestría de su oficio. Sabía que el poeta tiene que luchar con el lenguaje, recordando que lo dicho abiertamente no es tan importante como lo que se sugiere y se evoca. «Es que yo no quiero decir, sino sugerir», dice Fernández, «y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista» (*O. C.*, 136). Silva compartía esta idea con su héroe, pues se complacía en hablar del «lector artista» (*O. C.*, 338). Si Silva condenaba los lugares comunes del romanticismo («lunas de pacotilla y... ruseñores triviales», *O. C.*, 319), admiraba lo mejor de los románticos y utilizó varios de sus temas favoritos. Su alma respondió a la atracción de la literatura simbolista y decadente, mientras que su inteligencia percibía que estos movimientos representaban hasta cierto punto manifestaciones enfermizas. En estas varias actitudes se evidenciaba no la contradicción inconsciente, sino el eclecticismo premeditado de un espíritu extraordinariamente embarcador. Cuando Silva se propuso asimilar todo lo mejor de las varias corrientes literarias de su época, no puede dudarse que supo perfectamente lo que hacía.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

