

Silva y la poesía cubana. Relaciones

Jorge Luis Arcos

Las siguientes notas sobre las relaciones, correspondencias, afinidades, parentescos de la poesía del colombiano José Asunción Silva (1865 1895) con algunos poetas cubanos de una misma época: Juan Clemente Zenea (1832 1871), José Martí (1853 1895), Julián del Casal (1863 1893) y José Manuel Poveda (1888 1926), pretenden establecer ciertos vínculos puntuales o muy generales entre sus poéticas. Una misma época, digo en un sentido amplio: desde el último romanticismo de Zenea hasta el posmodernismo de Poveda, vísperas y postrimerías del modernismo. En cierto sentido, tomando a Silva como centro, Zenea fue su precursor, Martí y Casal sus coetáneos y Poveda su derivación: atrayente causalismo que sólo puede funcionar en un nivel de máxima generalidad, pues cada uno de estos poetas esenciales, primigenios, no derivados, tuvo su propia fisonomía lírica, su propia visión, su propio e incanjeable destino.

SILVA Y ZENEA

¿Conoció Silva la poesía de Juan Clemente Zenea, poeta romántico cubano, autor de *Cantos de la tarde* (1860), tan elogiado por Rubén Darío? Es probable, sobre todo a través de Rafael María Merchán, quien publicó en Bogotá el libro *Juan Clemente Zenea, poeta cubano* (1881). Lo cierto, sin embargo, es que no ha quedado ninguna referencia pese a que la afinidad entre ambos es sorprendente. Veámosla, siquiera sea indirectamente, a través de las caracterizaciones que hace Cintio Vitier de la poética de Zenea. Dice el crítico:

La espiritualización de la naturaleza alcanza un grado de indefinible vaguedad, una penetrante sugestión de la atmósfera crepuscular donde ya se pierden o se difumina los contornos del paisaje [...] es, realmente, un paisaje poético, ideal, soñado [...]. Pero es sueño suyo. No es ya, en verdad, paisaje, sino hora: la hora del crepúsculo, el velado anochecer lleno de nostalgia y vaguedad; la hora de la deliciosa tristeza [...] con él empieza la línea de influencia francesa [...] e incluso alemana [...] lo que busca en la poesía francesa es precisamente aquello que la española de su tiempo no podía ofrecerle: un lirismo de las sensaciones. El romanticismo español (con las excepciones de Bécquer y Rosalía de Castro) [...] se resuelve en oquedad retórica [...] El romanticismo francés en cambio tuvo entre otras cosas la virtud de preparar el camino del simbolismo a través del culto de las sensaciones [...] Es este aspecto de la literatura francesa [...] el que determinó el afrancesamiento creciente de la poesía hispanoamericana hasta la eclosión modernista [...] la poesía vaporosa del bosque [...] el hechizado bosque nórdico (¿de los laquistas, de los prerrafaelistas?) [...] con sabor a Heine y a Bécquer, de los vagos fantasmas, de los sepulcros olvidados [...] el recuerdo nocturno de la doncella muerta [...] su modo trémulo, lejano y desamparado de sentir el mundo [...] Algo imponderable, indefinible [...] una ensoñación velada, libre, modesta; una voz pequeña erguida en el aire; un anhelo extasiado; una lejanización radical del mundo. Brillos, ecos, aromas (1).

Estos juicios ¿no pueden verse igualmente sobre Silva? En ambos, sobre todo en el Silva de *Intimidades* y de los «nocturnos» de *El libro de versos*, se expresa un romanticismo ya depurado de excesos, un romanticismo interior, simbolista; una poética elegíaca, de la evocación; además de existir un léxico y una marca estilística semejantes. Pero más allá de que ambos poetas hayan bebido en las mismas fuentes foráneas, lo que conviene destacar es su pathos común. Con respecto al fenómeno de las influencias, en sentido general, vale señalar el siguiente juicio de Lezama a propósito de otro poeta cubano, Julián del Casal: «Una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado» (2).

No obstante todo lo anterior, una lectura contemporánea de las poesías de Zenea y de Silva hace resaltar una diferencia importante: aquella que, pese a afinidades indudables, los sitúa dentro de dos movimientos literarios diferentes pero no tan antagónicos como cierta crítica ha hecho parecer: el romanticismo y el

modernismo. Ello se revela, sobre todo, por una razón muy esencial: si el tono, el léxico, el lirismo de Zenea aparecen confundidos con, a veces sepultados por, los convencionalismos románticos su veta elocuente, hispánica, por ejemplo; el lirismo silviano es más depurado y se siente más intemporal, lo cual sucede en Zenea, plenamente, en «Fidelia» y en algunos momentos poéticos, eso sí, altísimos, todo lo cual implica una distinción antes que una calificación negativa de la poesía del autor de Cantos de la tarde, cima del romanticismo hispanoamericano.

SILVA Y MARTÍ

Hay que comenzar aclarando un posible error: Silva y Martí no se conocieron nunca personalmente, como afirma sin citar fuente alguna Gabriel García Márquez en su reciente prólogo a *De sobremesa*, donde expresa que «Silva sólo estuvo en Europa desde diciembre de 1884 hasta noviembre del año siguiente. Regresó a su tierra con una escala en Nueva York, donde conoció a su admirado José Martí, al que tenía como uno de los prosistas mayores de La lengua» (3). Según Ricardo Cano Gaviria, el excelente y acucioso biógrafo de Silva, autor de *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (1992), Silva no realizó nunca esa escala en Nueva York y, en consecuencia, no conoció personalmente a Martí(4). Que lo haya leído como prosista es casi seguro, dada la amplia y continental actividad periodística del cubano, cuya prosa influyó tanto en Darío y en otros escritores modernistas hispanoamericanos. Incluso, ya existe un estudio donde se realizan interesantes comparaciones entre las novelas *Lucía Jerez* y *De sobremesa*(5). Asimismo, Silva leyó *Ismaelillo* (1882), su poema «Las crisálidas» recuerda, además de Bécquer, los poemas de Martí, incluso formalmente; el testimonio es conocido, aunque no deja de ser inquietante. En la polémica biografía de Silva, *Chapolas negras* (1995), de Fernando Vallejo, éste cita el testimonio del sobrino de Silva, Camilo de Brigard, quien refiere, en dos artículos intitolados «El infortunio comercial de Silva» (1946), que, al suceder La quiebra comercial del almacén de Silva, éste le traspasó casi todos sus bienes a sus acreedores, y dice Brigard: «Entre los libros, por ejemplo, se hallan enumerados: un ejemplar de *Ismaelillo*, de pasta marroquí blanco con esquinas de oro, seguido de la anotación regalo de José Martí » (6). ¿Le envió Martí a Silva un ejemplar de su libro? Es muy posible. Pero no deja de perturbar el hecho de que nunca se refiriera Martí a la obra ni a la persona de Silva. Claro que Martí no pudo leer nunca ningún libro del poeta bogotano, que no publicó ninguno en vida. Acaso pudo leer algún poema en periódicos de Bogotá y, sobre todo, de Caracas. Pero no queda ningún testimonio al respecto. Y de haber leído Martí a Silva, vale preguntarse: ¿cuál hubiera sido su reacción? Aquí sí podemos aventurar una hipótesis. Su juicio, acaso, no hubiera sido muy diferente salvando la referencia contextual a la condición colonial de Cuba del que emitió en 1893, cuando murió Casal:

Aquel nombre tan bello -escribe Martí-, que al pie de los versos tristes y joyantes parecía invención romántica más que realidad [...] Aborrecía lo falso y lo pomposo. Murió, de su cuerpo endeble, o del pesar de vivir, con la fantasía elegante y enamorada, en un pueblo servil y deforme [...] El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa. Y ese verso, con aplauso y cariño de los americanos, era el que trabajaba Julián del Casal. Y luego, había otra razón para que lo amasen, y fue que la poesía doliente y caprichosa, que le vino de Francia con la rima excelsa, paró por ser en él la expresión natural del poco apego que artista tan delicado había de sentir por aquel país de sus entrañas [...] Murió el pobre poeta y no le llegamos a conocer [...] Ya Julián del Casal acabó, joven y triste. Quedan sus versos. La América lo quiere, por fino y por sincero. Las mujeres lo lloran (7).

Si Martí, temperamento artístico tan diferente al de Casal, como al del propio Silva repárese en que durante mucho tiempo una crítica excesivamente maniquea los situó en unas antípodas irreconciliables, basada en las visibles diferencias de sus credos ideológicos estéticos pudo comprender y valorar tan positivamente a Casal, ¿no hubiera hecho lo mismo con Silva? Para quienes gustan de las comparaciones estilísticas sería interesante relacionar los textos «Fidelia», de Zenea, «Nocturno», de Silva, y «La niña de Guatemala», de Martí. Pero si hubiera que mencionar las afinidades profundas de Silva con Martí, estas descansarían en una semejante cosmovisión simbólica de la realidad, en sus raigales ascendencias románticas y en sus similares actitudes frente a la naturaleza. En otra dirección muy general, cabría atender a *Gotas amargas* y a *Versos libres* tan diferentes en su proyección filosófica: nihilista, el primero, trascendentalista, el segundo por su común aprehensión crítica de la modernidad, lo que los sitúa junto a Nájera, Casal y Darío como los primeros poetas «modernos» de Hispanoamérica. Ya dentro del universo de sus respectivos pensamientos poéticos, una crítica profunda podría relacionar las connotaciones simbólicas dentro de los tópicos literarios del romanticismo y

del modernismo que alcanzan en ambos la noche y la muerte, por ejemplo, más afines de lo que a primera vista podría parecer.

Por último, vale precisar que la estética romántico simbolista de Silva, y la forma que se apropió de la tradición lírica de la lengua española, amén de las comunes fuentes francesas, lo hacen un poeta más cercano, en esencia, a Martí que al propio Casal. El frío parnasiano, el esteticismo y el rechazo de la naturaleza casaliana, lo alejan tanto de Martí como de Silva. Podría también afirmarse que si tanto Nájera, Casal, Silva y Juana Borrero, como Darío y Martí, ocupan cada uno a su modo un importante lugar dentro del modernismo hispanoamericano, Darío y Martí, espíritus más ecuménicos, contienen dentro de sí, en aristas y en tópicos específicos, tanto formales como estéticos, a los demás. En esto tuvo, sin duda, una ventaja Darío, quien los sobrevivió a todos, y quien pudo desarrollar su obra con una parábola creadora más vasta. Pero todos son, en suma, los poetas esenciales del modernismo hispanoamericano.

SILVA Y CASAL

Si las relaciones entre Silva y Zenea son demasiado evidentes y, más allá de sus afinidades de sensibilidad, ellas se establecen sobre una tradición poética común, las de Silva y Casal, no siendo tan evidentes, y a menudo contradictorias, son acaso más profundas. Más allá del conocimiento, por parte de Silva, del libro *Nieve*, libro, por cierto, el más parnasiano de Casal y, en consecuencia, el más alejado formalmente de Silva, y más cercano quizás a Valencia, las relaciones entre ambos y la diferente manera de resolver una misma contradicción: la que se establece entre lo ideal y lo real, sirven para iluminar una de las problemáticas estéticas y filosóficas más importantes del modernismo hispanoamericano (8). Casal, como Silva, fue un incomprendido en su medio, y, simultáneamente, un perenne inadaptado. Sólo Martí, en su ya citado artículo sobre Casal, pudo comprender el conflicto profundo de Casal en un medio hostil y la sinceridad del poeta, con juicios que valdrían lo mismo para Silva. Casal padecía su realidad con una agravante sobre Silva: la condición colonial cubana. Ambos, además, sintieron la contradicción, característica del fin de siglo, entre los signos visibles, técnicos y sociales, del «progreso» y pragmatismo capitalistas, y una concepción romántica de la cultura. Esa concepción de la cultura, casi aristocratizante en el parnasianismo casaliano, se resolvió en una feroz ironía en *Gotas amargas*. Y no hay que olvidar que Silva fue como comerciante una suerte de anticuario de objetos raros, antiguos, valiosos, y que amaba ese lujo culto, esas formas ya en vías de extinción. Sólo que si Casal las lleva a su poesía como modelos de impasibilidad parnasiana o como artificio esteticista, Silva alude a ellas por su contenido simbólico, y las dota de una alma. Externamente, ambos asumieron una suerte de dandismo en su apariencia, como Baudelaire, en una típica reacción contra el medio circundante (9). Concurrentemente, vale para Silva el siguiente juicio de Vitier sobre la excentricidad de Casal:

Solemos referirnos a cierta clase de artistas como seres neuróticos, desequilibrados, raros. Y creemos que con esos calificativos basta para confinarlos en una subjetividad cerrada, sin relación alguna con el mundo en que vivimos. Pero ocurre que algunos aspectos, los más invisibles y por eso los más poderosos, de ese mundo real, únicamente se revelan a constituciones que según el rasero común tenemos que llamar anormales. Lo que nuestros ojos no ven, ellos lo ven; lo que no oyen nuestros oídos, ellos lo oyen. Y así resulta que su enfermiza y desquiciada subjetividad es la única vía por donde puede llegamos la expresión, el testimonio de realidades que sin embargo nos tocan muy de cerca (10).

Silva se refugia en el arte, se oculta en él o se manifiesta allí, esencialmente, de la manera más profunda, pero ello lo hace no por una fruición esteticista forma de enmascaramiento casaliana sino por las consecuencias que se derivan de su relación trágica con una realidad, tanto social como personal, que le parece siempre insuficiente en su apariencia o minada de imposible en su devenir, al ser capaz de intuir su más hondo contenido simbólico, sobreabundante de sentido. La disposición estética de Silva no se resuelve en el culto, la idolatría de la forma, de la belleza artificial tan poderosa y, en el fondo, tan desolada, en Casal, sino, en todo caso, en la pasión interna de la forma, en su centro de plenitud simbólica desgarrado y doloroso en Casal, detrás de la opacidad o belleza de las formas...

En la contradictoria relación que establece Lezama entre el dandismo de Baudelaire y el esteticismo de Casal, hay un punto de comunión: el hastío (11). Éste, que tuvo su íntima gravedad en Silva, tal en *Gotas amargas*, no aflora empero de la misma manera que en Casal. Porque si en Casal el hastío es el centro de su sensibilidad, en Silva es, cuando se presenta y nunca de la manera absoluta, unilateral casaliana, una

consecuencia de su ironía (que es siempre un efectivo mecanismo de defensa): mirada o salida, por cierto, que desconoció Casal en su poesía. En este sentido, Silva es un poeta más «moderno», más contemporáneo, aunque la actitud o pathos casalianos también sean dables de encontrar en la tradición poética posterior. Silva no trasladó el esteticismo de su actitud vital a su poesía. Sí lo reflejó en el dandismo o en el decadentismo del protagonista de su novela *De sobremesa*. Pero ya en ésta introduce esa distancia que le es inherente a la ironía. Casal sí fue un decadente radical, entrañable, que ni siquiera se permite el vitalismo que sí posee el personaje de la novela de Silva. Silva estuvo más resguardado por la inocencia primigenia de su poesía lírica simbolista y por la lucidez concurrente de sus Gotas amargas y de su novela. Habría que desplazarse hacia las crónicas casalianas para encontrar ese reverso que todo poeta profundo porta dentro de sí mismo.

Casal fue, en su poesía, más intelectual, un creador de intensos paisajes mentales. En Silva, sus paisajes simbólicos son fruto de una mayor espiritualización de la realidad sus paisajes se estructuran a menudo desde afuera, desde sus visiones de la naturaleza, aunque revelen a su vez, en típica simultaneidad simbólica, el interior de su alma, y su impulso es más intuitivo y, por eso mismo, más libre, menos cerrado que en Casal. Su poesía es más lírica, más «desnuda», como señalara Juan Ramón Jiménez (12). La de Casal es más reconcentrada sobre sí misma, más formalista.

El exotismo literario casaliano le fue ajeno a Silva, o Silva lo expresó de una manera diferente. Mientras Silva se proyectaba siempre hacia un más allá misterioso, Casal lo hacía a menudo a través de referentes físicos, geográficos. Acaso porque si para Casal, por ejemplo, París fue siempre un ideal que su profundo centro neurótico y su visceral hastío le impidieron visitar para Silva fue una realidad. En este sentido, Silva fue más consecuente en su despegue ideal de la realidad. Casal también sintió esa necesidad, pero la encubría con tópicos literarios o referencias geográficas. Recordemos los versos famosos de su poema «Nostalgias»: «Mas no parto. Si partiera / al instante yo quisiera / regresar» (13). Y dice más explícitamente en el texto «La última ilusión»:

Porque si me fuera, estoy seguro de que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano, hasta quedar despojado de todos sus encantos; mientras que, viéndolo de lejos, creo todavía que hay algo en el mundo, que endulza el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión, la que se encuentra siempre, como perla fina en cofre empolvado, dentro de los corazones más tristes; aquella ilusión que nunca se pierde, quizás... (14).

Pero Casal también escribió estos versos que pudo suscribir Silva: «entre el silencio de sopor profundo, / tan sólo llega a percibir mi oído / algo extraño y confuso y misterioso / que me arrastra muy lejos de este mundo» (15). Es el trasmundo casaliano y silviano, mucho más profundo que el desarraigo romántico de Zenea: «Tengo el alma, ¡Señor!, adolorida / por unas penas que no tienen nombre: / y no me culpes, no, porque te pida / otra patria, otro siglo y otros hombres» (16). Acaso el único escape real, absoluto, fue el de Rimbaud, cuando se sumió en la rugosa realidad, y suspendió su discurso, o encarnó su verbo en la realidad. Silva, a su manera, fue también un radical: su suicidio ¿no fue, en acto, un viaje del alma hacia la noche oscura, hacia su más allá anhelado, hacia su misterio imantador, el origen y el centro simbólico de toda realidad? Lezama concluye así su hermoso ensayo sobre Casal: «Y que una frustración puede ser voluntaria, por situarse con un salto elástico fuera de las circunstancias. Puede ser involuntaria... [...] Lo primero será siempre una virtud [...] ¿No veis en la frustración de Casal, en su sacrificio, el cumplimiento de un destino armonioso?», pregunta pertinente también para Silva, que no excluye otras argumentaciones, como la de que a ambos los mató la realidad... (17). Pero Silva nunca estuvo divorciado, como sí Casal, de la «amante naturaleza». De ahí que el suicidio de Silva pueda verse, simbólicamente, en el plano de las transposiciones poéticas, como una manera carnal de conocer otra realidad, objetiva, material, la de la muerte: En esto Silva, también, fue más consecuente que Casal.

El escepticismo, el hastío, tan absolutos, tan omnipresentes, en la poesía de Casal, tuvieron en la de Silva dos salidas: una, trascendente, simbólica, anagógica, afirmativa; otra, irónica, lúcida, negadora. Silva siempre conservó, con su primera salida, una posibilidad de plenitud que le estuvo vedada a Casal, quien ni siquiera conoció en su poesía la ironía. Incluso, en Silva, su poética de la evocación (infancia, pasado) comporta una manera estética de establecer aunque sin ironía una distancia entre un territorio no dañado, ya impercedero, objetivo, intacto, y un presente percedero, provisorio, inmanente... Pero mirar las cosas en el pasado, salvadas ya de la caducidad, ¿no implica una búsqueda de lo trascendente en la realidad? Casal padecía de una como legendaria imposibilidad para encontrar una salida, una transcendencia: ni en el pasado, ni en el presente,

ni en el futuro. Para Casal sólo existía un frío ontológico, simbolizado por la palabra nieve para Vitier el símbolo casaliano del imposible (18). De ahí también que su «ansia oscura de lo otro» avasalle siempre su mirada. Pero el otro silviano implica una trascendencia, una transposición simbólica, una transfiguración incluso; en Casal, lo otro, es la nada, el vacío. En Casal hay una mirada tantálica, gélida, que aísla, enfatiza, absolutiza, el dolor, el sufrimiento. En Silva la mirada es profundamente simbólica y, por eso, voluptuosa, casi afirmativa, por muy nocturnal que sea. Su afán de oscuridad noche, muerte es casi erótico, sensual, en su refinamiento o estilización. Es, entonces, una mirada más profundamente romántica y simbólica que la de Casal, porque toda sensualidad comporta un panteísmo, una religación, una afirmación, aun' que sea indirecta, de las apariencias. Es por eso que Casal, a diferencia de Silva, siente en su «Paisaje espiritual»: «el hastío glacial de la existencia / y el horror infinito de la muerte» (19). La muerte, en Silva, es sentida de diferente manera (no hay que olvidar que la conoció por su propia voluntad). Pero incluso cuando siente o sufre la ajena, la reviste de una belleza, de un misterio, de una aura simbólica, fascinantes, atrayentes.

Ambos coincidieron en una misteriosa y ambigua ausencia de realización erótica, carnal. En esto Casal fue más claro, al confesar el tedio que le provoca la mujer, aunque ambos la evocaran en sus poemas. También coincidieron en sus estilos de vida y en un gusto por un refinamiento absoluto, pero mientras Silva, acosado por las deudas, pudo vivir (o sufrir) el lujo, Casal no: Casal, desde la pobreza, vivió el lujo a través de su imaginación en ello sí fue más simbolista que Silva; como Lezama, quien incluso formuló toda una ontología de la pobreza: la pobreza irradiante, y le confirió un valor de plenitud a la renuncia. Así, lo que en Silva fue una vivencia física, casi una agónica obsesión, en Casal fue una vivencia imaginaria, aunque muy profunda, por cierto (20).

Otro apunte: si para Silva las formas, las cosas, las apariencias esto es, la naturaleza poseían un alma, por donde les confería un valor trascendente; para Casal, las cosas sólo eran testimonio no del lleno, sino del vacío de la realidad; pero en este reverso casaliano, tan consecuente, también se toca con Silva en el sentido de que sus aparentes formalismo y parnasianismo tienen una connotación vivencial, más que estética.

Quiero concluir estas insinuaciones de relaciones entre Silva y Casal citando de nuevo a Vitier, para volver a verlos, una vez más, unidos y esclarecidos:

Es muy cómodo hablar de evasión, de escapismo u otros términos análogos que puso de moda la crítica marxista. La impotencia de Casal para asumir la realidad y superarla en su propio terreno, o bien para obligarla a entrar en las leyes del espíritu, que es la suprema realidad, como hizo Martí, no lo sitúa necesariamente entre los frustrados y evadidos si tales adjetivos pueden aplicarse alguna vez a un poeta verdadero . En todo caso Casal, si no asume la realidad, asume hasta sus últimas consecuencias la irrealidad, y esto muy pocos pueden hacerlo. Todo su exotismo es desde luego un modo de ocultarse (y toda ocultación es de raíz sagrada), pero ocultarse no es huir, sino replantear la batalla en otro terreno. Aceptar su angustia y su desamparo como él los aceptó, no traicionar los dones ni los límites de su sensibilidad, escribir y vivir como él escribió y vivió, no es evadirse, sino dar un paso al frente en la batalla secreta, oculta, de la expresión (21).

Y una última pregunta: así como en el proceso poético cubano posterior a Casal puede detectarse, de una manera sostenida y profunda, una suerte de pathos, actitud, sabor casalianos, ¿no ha sucedido, en la tradición poética colombiana, lo mismo con Silva?

SILVA Y POVEDA

Pero si Silva tuvo un poeta afín en Cuba, ese fue José Manuel Poveda: «Tengo nocturna el alma. Siento / amor por las penumbras que lo prestigian todo», confiesa en su poema «Laudo de lumbres» el autor de *Versos precursores* (1917) (22). Mas no fue Poveda un poeta derivado, sino un poeta primigenio como Silva. Ambos pertenecen a un mismo linaje espiritual y hallaron en el credo simbolista la vía idónea para expresar sus más intensas y genuinas sensibilidades. Aunque Poveda fue un modernista tardío el crítico Alberto Rocasolano lo define como «un posmodernista (...), un heredero conservador del simbolismo» (23) sus parentescos con Silva son ostensibles y conscientes. A diferencia de Silva, Poveda sí recreó la veta maldita, decadente de los poetas franceses En este sentido guarda más parentescos con el personaje José Fernández, de la novela *De sobremesa*, que con el propio Silva . Pero sus comunidades son más esenciales que sus diferencias: el paganismo, el panteísmo y el simbolismo (y hasta el ocultismo) los aúnan dentro de una misma estirpe

romántico simbolista característica del modernismo hispanoamericano. En una fecha tan temprana como la del año 1910, Poveda ya leía con devoción a Silva. En una de sus «Crónicas hipocondríacas», la homónima, escribe:

¡Ese sol! ¡Ese bestia de sol!... Yo gozaba, yo gozaba con toda mi alma, dando los últimos toques a un boceto que el «Nocturno III» de Silva me ha inspirado. Marchaban hacia la luna los amantes, a través de la llanura solitaria, y yo estaba absorto viéndolos moverse, viéndolos andar y agitarse en la quietud del lienzo, satisfecho de mí mismo porque había logrado darle a la escena la amargura, la belleza y el espanto de que la dotara el genio del poeta... Y entonces trataba de llevar a cabo la labor más ardua: entonces trataba de pintar la sombra, la sombra larga, la sombra de los cuerpos que se junta con la sombra de las almas. ¿Cómo darle la fluidez, la vida, el no sé qué alado y siniestro que esa sombra extraña reclama del pintor con más vehemencia aún que del poeta? Los dibujantes que han tratado de copiar la escena de la entrevista de Edgardo Poe con el ave agorera, han tropezado con un obstáculo insuperable: la sombra que proyecta el ala del feo pajarraco. Porque todo lo horrible del poema reside allí, y no es tan fácil como pudiera parecer a los profanos transcribir una cosa tan compleja en una simple mancha oscura. Y he aquí que cuando me disponía, entusiasmado, excitado hasta el colmo por una noche de insomnio a vencer el obstáculo, ha llegado ese bestia de sol. Y con él la vida, el estruendo, la fiebre ciudadana, los gritos y las carcajadas estúpidas de la gente que pasa, las sucias canzonetas de la turba, las palabras banales de todos los días... Y mientras, los dos amantes seguirán a través de la llanura, hacia la luna blanca, mas sin que sus sombras se junten sobre las arenas tristes de la senda. ¡Diablo de sol, bestia de sol! ¡Oh, cuánto vendrá la perpetua noche, con o sin insomnio, con o sin absintio, con o sin cigarrillos, pero la perpetua noche al fin! (24).

Lo de menos es detectar el hipotético texto al que alude Poveda, aunque pudieran tomarse en consideración los poemas «Luna gualda», publicado en 1912, o, ya en *Versos precursores*, «De profundis», «Nocturno sentimental», «Esfinge», «La senda sola» este último, evidente recreación del famoso nocturno silviano, u otros poemas en prosa que evocan un mismo ámbito simbólico y nocturno: «Nocturnal», «La torva tristeza» y «Música de Schubert» (25). Lo de más es la profunda afinidad estética. Ésta se hace explícita, también en 1910, en la crítica povediana «José Asunción Silva» además de Casal, fueron Silva y Darío los poetas modernistas hispanoamericanos más elogiados por Poveda (26). Dicha crítica, que ostenta el subtítulo «Con motivo de sus Poesías» indica que Poveda leyó la edición príncipe de la obra en verso de Silva, *Poesías* (1908), prologada por Miguel de Unamuno. Esto se confirma no sólo por la fecha de su publicación, sino porque los poemas que cita aparecen todos en esa edición: «Infancia», «Los maderos de San Juan», los tres «Nocturnos», «La voz de las cosas», «Día de difuntos», «Avant propos», «El mal del siglo» y «Psicopatía». Por donde se confirma que no sólo leyó algunos de los mejores poemas silvianos de El libro de *versos*, sino otros de *Gotas amargas*. Es muy interesante el hecho de que Poveda, en su crítica, le haya dado a conocer al público cubano un fragmento que transcribe en su texto de la novela *De sobremesa*, que no se publicó íntegra hasta 1925; fragmento que apareció en la edición príncipe en cuestión, donde se incluye una sección con prosas del bogotano. La crítica (que evidencia la honda atracción que sintió Poveda por Silva a quien considera, a propósito de Baudelaire «el más alto representante lírico del visionarismo decadente en Hispanoamérica») revela algunas inexactitudes valorativas, menores y comprensibles, acaso al seguir los juicios de Unamuno y de Alfredo Gómez Jaime, a quienes no cita. El más evidente es el que es fruto de su atinada, por otra parte, comparación con Poe, cuando expresa que «el angloamericano bebió su inspiración en el crepúsculo, y el hispanoamericano la bebió en la noche». Si Poveda hubiera podido leer el libro juvenil de Silva, *Intimidaciones*, no publicado hasta 1977, aunque escrito entre 1880 y 1884 no hubiera hecho una afirmación tan categórica, pues en ese libro Silva se revela, en afinidad con Zenea, como un poeta del crepúsculo. Concluye su prosa diciendo que el féretro que contuvo el cadáver de Silva, no llevó sólo «el cadáver de un hombre, sino que encierra además los de una época, una literatura, un gran dolor y una gran locura» (27).

Muchas fueron las referencias que hizo Poveda de Silva. Además de la crítica comentada, Las otras dos más significativas son el poema que le dedicó, importante para apreciar el Silva de Poveda, muy afín con el personaje José Fernández, como ya se advirtió, y una referencia contenida dentro de su importante ensayo «La música en el verso» (1914), donde expresa, demostrando la importancia, también formal, que le concedió Poveda al «Nocturno m», a propósito del «metrolibrismo», que:

Pero yo os he venido preparando para que comprendáis cuán absolutamente es musical ese verso, en que vosotros no lograbais ver más que la prosa. Hasta hoy mismo, si todos vuestros técnicos han aceptado la nueva fórmula, pocos la han utilizado, ninguno se la ha explicado. La procesión de sílabas, de cuatro en fondo, puesta en marcha por Silva, ha servido para que se transija con el metro libre, por la gracia de ese «Nocturno» que es su más radical negación (28). Conocida es la importancia que tanto Silva como Poveda le concedieron a lo que nombraron como «el ritmo interior» en poesía.

Es imprescindible transcribir el poema «José Asunción Silva» (1914) para cerrar este acápite, no sin antes indicar que las relaciones entre ambos poetas hay que buscarlas, más allá de sus similares fuentes literarias, similares por libre y consciente elección, de un mismo «espíritu de época», el característico fin de siglo decimonónico, ámbito que marcó profundamente a Poveda, en un pathos semejante, expresado a través de una poética simbolista. En este sentido vale agregar que es como si Poveda hubiera podido desarrollar muchas notas ideológicas estéticas presentes en la cosmovisión silviana, sobre todo, como ya se indicó, en su novela, las cuales valdría la pena estudiar con prolijidad y profundidad. Otro aspecto fructífero en correspondencias sería el referido a la agónica y compleja relación que establecieron ambos poetas con su contexto inmediato. Tanto Silva como Poveda fueron, a la vez, dos inadaptados y dos incomprendidos, de ahí su profundo dandismo. Ambos murieron jóvenes, víctimas de su intenso y consecuente vitalismo, llevado hasta sus últimas consecuencias (29). Leamos el poema «José Asunción Silva»:

*La noche es mortalmente triste. Sobre el paisaje
la luna se alza lóbrega. Y se oye solamente
un ruido, el de unos pasos, cuyo vagar demente
resuena tembloroso de espera o de espionaje.
Errante caballero de la Nostalgia; puro
romance del idilio luctuoso y sin olvido;
sepulcro antiguo donde yace muerto el futuro;
alma de ayer, inútil y melodiosa; triste
como su raza, débil, que nutre en lo vivido
su vida, y agoniza sobre lo que no existe.
Noche de remembranzas. Presagios. Ritornelo
de sombras invocadas y profecías ciertas;
fantasmas en las rutas y augurios en el cielo
Oh Isaac, oh Silva! ~ todas las perspectivas muertas (30).*

Silva fue un poeta más lírico que Poveda, aunque éste haya podido escribir textos de intenso lirismo simbolista como «Serenata» y «Palabras en la noche», entre otros. Poveda, en cambio, ya frente a nuevos tiempos, abrió su poesía a otras vertientes poéticas, ausentes en Silva (31).

POÉTICA SILVIANA

Si por algo se caracteriza la poesía de Silva, ya desde *Intimidaciones*, su libro más netamente romántico, es por su vocación anagógica, su impulso de trascendencia vertical. El poeta recrea, analógicamente, horizontalmente, el mundo inmanente, pero lo hace siempre con la conciencia de que toda realidad es simbólica, alude siempre a un orden diferente o superior, y no con un sentido conscientemente religioso, sino a través de una mirada que

traspasa las apariencias, las torna signos evanescentes, aéreos, hasta conformar un paisaje eminentemente espiritual, que casi siempre se organiza para propiciar el despegue, la salida de sí, la transfiguración. Casi nunca mira las apariencias como formas suficientes, sino como signos resonantes alusivos. De ahí la intensidad y ambigüedad de sus paisajes simbólicos o, mejor, paisajes del alma. Por eso Silva no pudo desplegar la veta parnasiana, concentrada, cerrada en la cárcel de las formas, formalmente esteticista, como sí Casal y Valencia. Al conservar el profundo panteísmo religador romántico entre el hombre y la naturaleza, tal en Darío y en Martí, Silva acentuó la veta simbólica, y sólo tuvo un parigual en los Versos sencillos martianos. Su romanticismo, ya en *Intimidades*, conoce de una depuración estilística que lo sitúa en la línea lírica de Bécquer y Zenea. Su ascendencia puede remontarse a la sentimentalidad lírica de Garcilaso, y a la mística española, que alcanza una cota tan alta en nuestro siglo con Machado y Juan Ramón. Ese es su linaje más profundo. De ahí, también, la sensación de atemporalidad que acompaña a sus textos, y la dificultad para situarlo dentro de la estética más común del modernismo.

Su exotismo nunca fue geográfico. Su exotismo se proyecta al mundo edénico de la infancia, o hacia un pasado que sublima, a través de un tono elegíaco, de su poética de la evocación, o hacia un más allá, un trasmundo diríase que neoplatónico. Eludió, pues, la efusiva sentimentalidad romántica, también reconcentrada, narcisista, su tono elocuente, a través de la interiorización del tono, para expresar delicados paisajes afectivos, espirituales, simbólicos. Eludió, también, toda poesía objetiva, parnasiana, formalista, ornamental: su topología está siempre en función de connotar eso que puede denominarse como el alma de las cosas, el misterio que portan y que las proyecta siempre hacia más allá de sí mismas. Despegue hacia lo desconocido. Salir de sí. Ensanchamiento simbólico de la realidad. Realidad que siempre es desbordada: formas abiertas, aéreas, de contornos vagos, evanescentes, ya traspasadas por un velo, ya atravesadas en el tembloroso umbral entre lo inmanente y lo trascendente. Lo que fue en su vida una perenne contradicción entre lo ideal y lo real, se resuelve en su poesía en la profunda idealización, espiritualización de lo real. El arte fue para Silva un medio de conocimiento, la manera de objetivar una cosmovisión esencialmente simbólica, que es acaso su aporte fundamental al modernismo hispanoamericano. Si no llegó al unilateral ascetismo de la poesía pura, fue porque lo salvó su ascendencia romántico simbolista, pero preparó el camino hacia ella y acentuó la autonomía del arte como una forma suficiente de conocimiento, de expresión de la realidad, pero no de la realidad simplemente aparental, inmanente, sino de la realidad más profunda de las cosas. Que ello lo hiciera a través de una suerte de voluptuosidad lírica, le confirió a su poesía su halo perenne de misterio, de intensa carga alusiva, resonante, simbólica, y su característica atemporalidad. Ella es su aporte más profundo a la modernidad, el cual coexiste con su otra nota poética, la de *Gotas amargas*, donde despliega una mirada escéptica, irónica, típica también de la modernidad.

La conciencia de una legalidad cósmica, analógica y anagógica, por un lado, y su aparente reverso: la mirada irónica, aseguran la modernidad de la poesía silviana, ya como depositaria de un saber oculto, ancestral, primigenio, atemporal, ya como crítica de la soberbia racionalista o irracionalista, típicas de toda vanguardia, esto es, de un arte afincado siempre en una temporalidad determinada, Lezama diría «rapidísima». Silva critica la exterioridad romántica, nunca su corriente más profunda. Apartado, pues, tanto de los estereotipos más externos del romanticismo, como del parnasianismo esteticista del modernismo, Silva es poseedor de un profundo vitalismo, de ascendencia romántica, legitimador de una naturaleza simbólica y panteísta. A lo que se opone Silva, incluso en sus textos calificados de antipoéticos o antirrománticos, es a la noción de naturaleza artificial, artística, por un lado, y a todo reduccionismo racionalista de la naturaleza. Por eso tampoco la poesía puede ser para Silva la mera expresión de sentimientos, en el sentido romántico tradicional.

La convivencia de una poética simbolista con una poética de la ironía es la intuición mayor de Silva, la garantía de su perdurabilidad lírica. Precisamente el despliegue de una poética de la ironía, tal en *Gotas amargas*, le permiten cultivar su poética simbolista despojada de todos los estereotipos estéticos y filosóficos que no se avienen con ella y a los que somete a una implacable crítica.

Quien fue capaz de sentir como Silva la profunda espiritualidad de la naturaleza y expresarla a través de una poética simbolista, anagógica, tuvo también que sopesar su reverso de una manera igualmente profunda. No son, pues, esas dos notas silvianas, dos maneras antagónicas, sino dos vertientes expresivas de una conciencia, en el fondo, unitaria. Es por ello que la muerte no es vista en la poética de Silva como mera negación de la vida, y viceversa; sino como dos órdenes de manifestación de la realidad que el poeta pretende siempre relacionar. No son dos contrarios, sino dos formas de manifestarse una realidad esencial. *Gotas amargas*, desde esta perspectiva, no es la negación de la poética simbolista silviana, sino la negación de un

romanticismo exterior, superado por él, por Bécquer, por Zenea. *Gotas amargas* es la antipoesía de ese romanticismo, su reverso igualmente romántico, como en Heine, Bartrina, Campoamor, aunque ya proyectado en Silva hacia la modernidad. Porque en Silva ese reverso adquiere una proyección estética y crítica que lo hace ya un poeta de nuestro siglo XX: Silva, nuestro contemporáneo.

1. Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*. (La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1970), 184-207.
2. José Lezama Lima, «Julián del Casal», *Confluencias* (La Habana: Letras Cubanas, 1988), 182.
3. Gabriel García Márquez, Prólogo, José Asunción Silva, *De sobremesa* (Madrid: Hiperión, 1996), 26.
4. Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra* (Caracas: Monte Ávila, 1992), 123.
5. Rosario Peñaranda Medina, «La poetización de la existencia: el gesto estético en la novela modernista». En: Juan Gustavo Cobo Borda, Ed., *Leyendo a Silva* (Bogotá: Caro y Cuervo, 1994), II, 395-410.
6. Fernando Vallejo, *Chapolas negras* (Bogotá: Alfaguara, 1995), 84.
7. José Martí, «Julián del Casal» [1893], *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963), V 222.
8. Vallejo cita el siguiente testimonio de Ismael Enrique Arciniegas: «Una tarde fue Silva a visitarme al Gran Restaurante, hotel en el que me hallaba hospedado, y después de cambiar palabras de cortesía, me dijo que le habían informado que tenía yo las poesías de Julián del Casal, enviadas por él, y que deseaba leerlas. Se ; las di en préstamo [...] Cuando días después me devolvió las poesías de Casal, me dijo que le habían gustado unos eneasílabos, sobre todo la consonancia de músculos con crepúsculos. Al tomar Nieve le hizo en los márgenes muchas anotaciones con lápiz, que borró con caucho, pero al lado del verso, en la poesía de 'Petronio', 'tendido en la bañera de alabastro', leí claramente: 'Bañera es la mujer que baña; bañadera sí es la tina'. Al entregarme los libros que le había dado, en rústica, observé con grata sorpresa que estaban empastados en pergamino, obra de él, según me dijo. Se me extraviaron, lo que deploro de todas veras». Vallejo, *Op. Cit.*, 73-4. Repárese en que el autor se refiere al final a varios libros. Además de *Nieve* (1892), ¿leyó Silva, *Hojas al Viento* (1890) y/o *Bustos y rimas* (1893)?
9. Vale la pena recordar al respecto el testimonio de Federico Villoch, «La celda de Casal», publicado en el *Diario de la Marina* (La Habana, 1941): «Invariablemente vestía de negro, como Baudelaire, decía él. Resplandecía en aquella celda su lecho siempre cubierto por una sobrecama cretona de brillantes colores y caprichosos dibujos japoneses. Le encantaban las "japonecerías" de Loti. Tenía de escritorio una cómoda del viejo estilo ochocentista, un cómodo butacón frailuno, un pequeño armario donde guardaba su biblioteca, y un sillón, uno de aquellos cómodos mecedores criollos en que nuestras abuelas cantaban "La bayamesa", de Fornaris, y "La golondrina", de Alcalá Galiano, el que se balanceaba perezoso, enhebrando sus rimas. En todos los detalles de orden y aseo se reconocía al antiguo interno del colegio de los jesuitas de Belén. Debajo del lecho ocultaba un amplio latón de zinc, que usaba como bañadera, y al cual llamaba, siempre perdido en sus paraísos artificiales: "mi tina de mármol rosa"». Villoch, citado por Mario Cabrera Saqui, "Ensayo preliminar", Julián del Casal, *Poesías completas* (La Habana: Dirección de Cultura, 1945), 19.
10. Vitier, *Op. Cit.*, 309.
11. Lezama Lima, *Op. Cit.*, 188 ss.
12. Juan Ramón Jiménez, «José Asunción Silva» [1941], *Reprod.*, Fernando Charry Lara, Ed., José Asunción Silva, *Vida y creación* (Bogotá: Procultura, 1985), 63.
13. Casal, «Nostalgias», *Op. Cit.*, 222.
14. Casal citado por Vitier, *Op. Cit.*, 310-1.
15. Casal, «Pax animae», *Op. Cit.*, 192.
16. Clemente Zenea, «En días de esclavitud», *Poesías* (La Habana: Letras Cubanas, 1989), 216.
17. Lezama Lima, *Op. Cit.*, 205.
18. Vitier, *Op. Cit.*, 288.
19. Casal, «Paisaje espiritual», *Op. Cit.*, 195.
20. Lezama Lima, «A partir de la poesía», *las eras imaginarias* (1972) (Madrid: Fundamentos, 1982), 49.
21. Vitier, *Op. Cit.*, 296-7.

22. José Manuel Poveda, «Laudo de lumbres», *Las visiones y los símbolos, Obra poética*, Pról., Alberto Rocasolano (La Habana: Letras Cubanas, 1988), 251.
23. Rocasolano, *Ibid.*, 45.
24. José Manuel Poveda, «Crónicas hipocondríacas» [1910], *Prosa* (La Habana, Letras Cubanas, 1981), II, 325.
25. Poveda, *Obra poética*, Ed. Cit.
26. Poveda, *Prosa*, Ed. Cit., II, 211 15.
27. *Ibid.*, II, 211 ss.
28. Poveda, «La música en el verso» (1914), *Prosa, Ed. Cit.*, I, 64. En otro lugar dice: «Poe, Silva, Casal: es el rostro hermético’ ; ver su ensayo «Para la lectura de las Rimas de Julián del Casal», *Ibid.*, I, 233.
29. Dice Alberto Rocasolano, su mejor crítico: «Su dandismo cobra en él categoría espiritual: la elegancia es un recurso aparentemente externo que se opone al hastío, la mediocridad y el mal gusto; la aristocracia espiritual debía corresponderse con el modo de vestir y de comportarse. Tanto es así, que la imagen de Poveda se torna única, aunque así no fuera siempre: traje negro, sombrero oscuro, cuello de mariposa, camisa blanca, un bastón tal vez de ébano con puño de plata, que pocas veces sometía al reposo; y siempre hablando de cosas del espíritu, barajando teorías, escuelas, libros, diciendo cosas raras y bellas a propósito de obras en marcha o simplemente vislumbradas», Rocasolano, "Prólogo", *Op. Cit.*, 49. Como es sabido, Poveda murió acaso víctima del alcohol y de las drogas. Al morir, su viuda quemó todos sus manuscritos inéditos.
30. Poveda, *Obra poética*, Ed. Cit., 212 3. Reproduzco la nota de Rocasolano a este último verso: «Isaac. Patriarca hebreo, hijo de Abraham y de Sara. Casó con Rebeca, de la que tuvo dos hijos: Esaú y Jacob. Sentía predilección por el primero, pero por una estratagema de su mujer que se inclinaba por el segundo le dio su bendición a Jacob. Quizás Poveda relaciona a Isaac con Silva al recordar un pasaje bíblico que, si bien no se ajusta totalmente al caso específico del poeta colombiano, dice: ‘Y los hombres de aquel lugar le preguntaron [a Isaac] acerca de su mujer; y él respondió: Es mi hermana; porque tuvo miedo de decir: Es mi mujer; pensando que tal vez los hombres del lugar lo matarían por causa de Rebeca, pues ella era hermosa de aspecto. O de este otro: Y llamó Abimalec a Isaac, y dijo: He aquí que ella es de cierto tu mujer. ¿Cómo, pues, dijiste: Es mi hermana? E Isaac le respondió: Porque dije: Quizá moriré por causa de ella». Nota de Rocasolano, en Poveda, *Obra poética*, Ed. Cit., 439.
31. Como dato de sumo interés debe valorarse la relación entre Gotas amargas y cierta zona postmodernista de la poesía de Rubén Martínez Villena (1899 1934) y de Julio Herrera y Reissig, relación entrevista por Virgilio Piñera en «Martínez Villena y la poesía» [1961]. Asimismo, debe llamarse la atención sobre la afinidad entre el propio Piñera y la sentimentalidad lírica silviana de ascendencia romántica en ambos casos , que se pone en evidencia en su ensayo «Una lección de amor» [1960]. En dicho ensayo Piñera distingue el «Nocturno III» por la simple y auténtica exposición del amor pasión como luego hará Neruda en sus veinte poemas de amor y una canción desesperada . Véase Virgilio Piñera, *Poesía y crítica* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994).