

EL POETA EN “DE SOBREMESA” DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Jorge Mario Ochoa
Universidad de Caldas, Manizales (Colombia)

Recibido: 05-07-12

Aceptado: 29-10-12

Resumen: Este artículo estudia la omnipresencia de la enfermedad en la novela “De Sobremesa 1887-1896”, del escritor colombiano José Asunción Silva (Bogotá 1865-1896). Este análisis pretende destacar la relación que existe entre la enfermedad espiritual del artista moderno y el proceso de creación poética.

Palabras-clave: De Sobremesa, José Asunción Silva, enfermedad del artista moderno, creación poética.

Abstract: This article examines the omnipresence of the disease in the novel “De Sobremesa 1887-1896” by Colombian writer Jose Asuncion Silva (Bogota 1865-1896). This analysis seeks to highlight the relationship between the spiritual sickness of the modern artist and the process of poetic creation.

Key-words: *De Sobremesa*, Jose Asuncion Silva, disease of the modern artist, poetic creation.

“De Sobremesa”, la novela póstuma del escritor modernista colombiano José Asunción Silva (Bogotá 1865-1896), fue publicada en 1925, por la editorial Cromos de Bogotá, a casi tres décadas de su muerte. El título de la primera edición iba seguido de dos fechas “1887-1896”, un ciclo de nueve años que aparecía en el manuscrito y correspondía probablemente al período de su escritura. Todas las ediciones posteriores de la novela evitan esas fechas, como si se tratara de una errata o de algo peor, “uno de esos peligrosos descuidos que conducen al suicidio”. Las dos fechas, clavadas como un quiste al título de la novela, eran además de una precisión siniestra: la primera corresponde a la muerte del padre en 1887; la segunda es la de su muerte, 1896. En el perfecto y equilibrado justo medio estaba la de su hermana Elvira en 1891, episodio decisivo en la crisis que habría de marcarlo hasta el final que ya co-

nocemos. No son las únicas fatalidades de este período. Al regreso de Europa en 1886, el almacén de su padre había sido saqueado. Tras la muerte de este último, asume en silencio la bancarrota del negocio familiar y debe moverse a solas en un intrincado laberinto de deudas y acreedores. Y en medio de todo aquello, la convicción íntima de que ya no volvería otra vez a esa patria del ideal, Europa, más entrañable que el improvisado rincón sudamericano que le había tocado por destino. Durante todo este ciclo de derrota interior heroicamente disimulada tras sus extravagantes maneras de dandy criollo, Silva destilaba en una novela su testamento espiritual.

“De Sobremesa” transcurre en dos escenarios alternos y opuestos. En ella, un joven poeta, millonario y hombre de mundo *fin de siglo*, lee su Diario personal a un grupo de amigos en su casa, situada en una ciudad sudamericana sin nombre, pero no muy extraña a la brumosa capital andina donde Silva daba forma a su obra. Las aventuras narradas en el Diario de Fernández ocurren al otro lado del Atlántico, Londres, París y Ginebra especialmente, a lo largo de casi dos años, también indeterminados, de la última década del siglo XIX. La novela oscila pues entre dos geografías; equidistante entre ambas, gravitando entre el polo de lo real (Bogotá, Sudamérica) y el del ideal (una Europa más soñada que vivida), se encuentra la *torre de marfil* que es el interior de la casa del poeta, donde se reúne un grupo de hombres para impermeabilizarse por unas cuantas horas de la ciudad y sus hedores.

En cuanto a los hechos narrados en el Diario, la vida del poeta en Europa no tiene un propósito definido, a no ser lo que el propio personaje denomina “vivir la vida al máximo”, lo cual se traduce en toda clase de experiencias entre el ascetismo y la sensualidad, esto es, el consumo de narcóticos, el estudio del arte, la vida mística, las aventuras sexuales, la especulación en la bolsa, e incluso acometer colosales (e imposibles) proyectos políticos.

La narración de los hechos desde la perspectiva del propio protagonista favorece la hibridación de los hechos narrados con los estados alterados de conciencia, menguando de esta manera su verdad objetiva. La realidad se pierde en la bruma al ser percibida bajo los efectos del opio o la excitación nerviosa.

La secuencia tripartita del relato tiene como principio y fin un suceso de esta índole: la visión alucinante y fugaz de Helena, una suerte de intervalo entre mujer y ángel. El resto de la novela es un antes y un después de este suceso atemporal y casi irreal. Antes de él, Fernández se debate con su propia vida interior, sacudida por fuerzas contradictorias que lo empujan a la poesía tanto como al crimen. Después de él, la gradual caída interior de Fernández, a medida que se acerca el final: el descubrimiento de la tumba del ángel.

Locura, alucinación, crimen, muerte, son síntomas y episodios de la enfermedad, el gran tema que merodea por toda la novela. Ella está presente de forma explícita en el plano narrativo de la obra, donde un poeta se debate

con la locura o donde los personajes, en su mayoría médicos o pacientes, no pueden concebir el mundo sin el dolor o la angustia. Está presente en la composición de la obra al incorporar, como parte sustancial del Diario de Fernández, el comentario sobre dos documentos de la época que resumen de algún modo la controversia sobre el “*pathos*” del artista: uno de ellos es la visión médica del artista moderno como un enfermo síquico y un degenerado; el segundo es el diario de una pintora tísica, muerta a los 26 años, que se convierte en la inspiración más profunda del Diario de Fernández. Pero ante todo está presente en lo que puede ser el plano temático de la obra: la postulación de una relación entrañable entre el proceso de creación y la enfermedad del artista. Me propongo hacer en el presente ensayo, una lectura de “De Sobremesa”, desde esta omnipresencia de la enfermedad.

El artista y la ciudad.

Hacia 1887, dos años después de su viaje a Europa, Silva revive en la antigua capital Virreinal “con sus basureros, su gente envuelta en capas y mantillas, sus malos empedrados, sus innumerables pordioseros, su riguroso frío y sus hediondas chicherías” [Samper, 67] el mismo drama experimentado por otros escritores modernos en otras latitudes, de buscar la belleza en medio de y contra la fealdad de las ciudades. Bogotá tenía por entonces 90.000 habitantes, no tenía agua potable en las casas ni alcantarillado; abundaban el sarampión, la viruela y la fiebre tifoidea. Tres hermanos del poeta habían muerto, todavía niños, a causa de las epidemias. “Ciudad mefítica”, así la nombra el desapacible Fernando Vallejo, como si el adjetivo fuese un atributo particular de la “solitaria, fría, ceñuda capital, arrebujaada entre sus cerros pelados, arañados por los hombres y las máquinas” [Zalamea, 47]. “Mefítica”, pestilente, enferma, son formas familiares de nombrar a ese leviatán que es la ciudad moderna. Y como si se tratase de un leviatán de la poesía, los héroes de las primeras novelas colombianas (todos poetas) emprendían la aventura o buscaban la belleza lejos de ella, en el paisaje idílico del Valle del Cauca, el laberinto surrealista de la selva amazónica o la sensualidad del desierto de la Guajira¹.

Silva asume una posición diferente en su novela; no describe, ni siquiera nombra la ciudad que hay por fuera de su casa. Y sin embargo, esto no la hace menos importante. Intuimos la ciudad en sus sarcasmos contra el hombre burgués, en sus diatribas sobre el triunfo del realismo, en su visión, todavía parroquial del vicio y el comercio sexual en las grandes urbes. La

[1] Mención de tres novelas representativas de este período: María (Jorge Isaacs, 1867), La Vorágine (José E. Rivera, 1924), 4 Años A Bordo De Mí Mismo (Eduardo Zalamea, 1932).

ciudad es, en últimas, el innumerable caos humano que tanto el autor como el personaje de la novela resisten con un refinamiento desbordado.

El combate contra el hedor malsano de la ciudad es precisamente el motivo compartido de estas reuniones nocturnas en casa de Fernández. Cada detalle en el refinado interior de la casa del poeta, los aromas, el opio, los licores, la penumbra, el silencio, conspira para sumergir a aquellos cinco hombres en un ambiente narcotizado. Sus voces dan cuenta del valor entrañable que tiene aquella casa a donde se va cada sábado en la noche “a pedirle de soñar” al poeta, a “oír buenos versos para desinfectar el alma” de las conversaciones callejeras.

Entre los asistentes a la reunión se encuentran un médico y un enfermo; su presencia representa las dos percepciones opuestas de la enfermedad y enfatiza el significado de aquella torre de marfil como sanatorio espiritual contra la angustia urbana. El propio Silva conocía esas dos visiones. Aunque no era médico, le atraía esa mirada que observa “siempre la fisonomía del interlocutor como buscando en ella el síntoma o la expresión de una oculta dolencia” [Silva, 162]. No es necesario salir de la obra para comprobar su importancia; no son artistas ni poetas sino médicos los consejeros e interlocutores favoritos de Fernández en la novela.

De los asistentes a la reunión, es el médico, por razones de su oficio, el personaje encargado de expresar el sentido terapéutico de estas sobremesas. El silencio religioso y la atmósfera evanescente de la casa constituyen los atractivos del ritual de los sábados que lo desconectan del dolor que se vive por fuera de ella:

“Suponte, paso la semana entera en las salas frías del hospital y en las alcobas donde sufren tantos enfermos incurables; veo allí todas las angustias, todas las miserias de la debilidad y del dolor humano en sus formas más tristes y más repugnantes; respiro olores nauseabundos de desaseo, de descomposición y de muerte; no visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, los burdeos y los borgoñas que han dormido treinta años en el fondo de la bodega (...) todos los refinamientos de esas comidas de los sábados, y luego, en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como una esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos egipcios que perfuman el aire (...) junta eso con mis quehaceres habituales y con el ambiente mezquino y prosaico en que vivo y comprenderás mi silencio cuando estoy aquí” [Silva, 9]

En sus palabras se contraponen el artificio interior de la casa a la realidad exterior en sus valoraciones más hostiles; podría construirse una escalera descendente con ellas: ambiente mezquino y prosaico, frío, angustia, miseria, debilidad, dolor humano, olores nauseabundos, descomposición y muerte. Por

esa escala se desciende a la ciudad. Y por ella adquiere sentido vivificante este otro mundo multisensorial de la torre de marfil.

El último asistente a la reunión es un enfermo de apariencia espectral que no puede disimular su grave dolencia; “siguen los dolores atroces, a pesar de los bromuros y de la morfina”, dice en la conversación y agrega un dato particular de su padecimiento que comparte con la enfermedad del poeta:

“Fernández, dime ¿Tampoco pudieron hacer diagnóstico preciso de una enfermedad que sufriste en París, de una enfermedad nerviosa... Dime, tú la describiste en algunas páginas de tu diario?... Si nos las leyeras esta noche... Creo que sólo la lectura de algo inédito y que me interesara mucho alcanzaría a disipar un poco mis ideas negras” [Silva, 24]

La voz de este singular personaje va bordando los tópicos (París, el héroe artista, la enfermedad desconocida) del *ennui*, ese “vago espanto” que se infiltraba como un virus en la vida moderna durante las últimas décadas del siglo XIX, cuyo origen era, según Steiner [1991], la agitación interior “entre insaciables deseos y un tedio atroz”, que vivía el hombre occidental.

El tema común de la enfermedad desconocida es, en “De Sobremesa”, el señuelo que atrae a este personaje hasta la casa del poeta a pedirle una lectura de su Diario como si se tratara de un medicamento; y a partir de las expectativas de aquel “exhausto sobreviviente”, la enfermedad sin nombre emerge como subtexto de la novela.

El artista y la enfermedad.

“En manos de los maestros la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo” [Silva, 182]

El lector le pide al libro que lo haga pensar. La novela de hoy se ocupa de las complicaciones psicológicas del hombre moderno. En estas dos ideas se resume el Diario. Tanto en el plano anecdótico como en el de las meditaciones de Fernández sobre el arte y la cultura de la época, el tema de fondo es el *pathos* del artista. Silva, como Novalis hace de la enfermedad “el estímulo y el objeto” de su reflexión.

A manera de introducción a este tema, Silva se vale de Max Nordau y su libro “Degeneración” (1892), de gran notoriedad entre los detractores del arte y el pensamiento moderno. Nordau había tomado el concepto de “degeneración” de un tratado de psiquiatría². Su autor, Benedict Morel, hacía una clasificación de las patologías mentales a partir de sus causas y estudiaba a

[2] “Tratado de las degeneraciones físicas, intelectuales y morales de la especie humana y de las causas que producen estas variedades enfermizas”. Por Benedict August Morel. París, 1857.

los criminales y a los locos como degenerados. El alcohol, el opio o la descomposición social eran, según Morel, las causas de su “desvío del tipo normal de la humanidad”. Nordau comprendió que estas eran también las causas de cierto estado patológico del arte moderno y extendió el concepto a los pintores, músicos y escritores. Las modas estéticas eran para este autor, “formas de descomposición intelectual”. En líneas generales, el artista moderno era según Nordau, una variedad “superior” de ese desvío del tipo normal que Morel veía en los locos y los criminales.

“Como un esquimal miope por un museo de mármoles griegos (comenta Fernández en su diario) Nordau se pasea por entre las obras maestras que ha producido el espíritu humano en los últimos cincuenta años. Lleva sobre los ojos gruesos lentes de vidrio negro y en la mano una caja llena de tiquetes con los nombres de todas las manías clasificadas y enumeradas por los alienistas modernos. Detiéndose al pie de la obra maestra, compara las líneas de ésta con las de su propio ideal de belleza, la encuentra deforme, escoge un nombre que dar a la supuesta enfermedad del artista que la produjo y pega el tiquete clasificativo sobre el mármol augusto y albo. Vistos al través de sus anteojos... juzgados de acuerdo con su canon estético, es Rossetti un idiota... Verlaine un medroso degenerado, de cráneo asimétrico y cara mongoloide, vagabundo, impulsivo y dipsómano; Tolstoi un degenerado místico e histérico; Baudelaire un maniático obsceno; Wagner... blasfemo y erotómano... ¡Oh, grotesco doctor alemán, zoilo de los Homeros que han cantado los dolores y las alegrías de la Psiquis eterna, en este fin de siglo angustioso, tu oscuro nombre está salvado del olvido!”[Silva, 26-27]

Ahora bien, de esta diatriba no se sigue necesariamente un desacuerdo general del poeta con la ciencia médica y su posición frente al arte. El motivo particular de su indignación con la obra del médico húngaro es el tufillo moral que supone tratar los rasgos más relevantes del arte moderno como “estigmas intelectuales” o formas de una “estética del crepúsculo de los pueblos”.

Pero no discute, en cambio, la idea del *pathos* o la cercanía del arte con la locura, lugar común del culto al artista y al poeta desde antes de Aristóteles. El propio Fernández en su periplo europeo es como una esponja que absorbe algunos de esos rasgos. En su Diario encontramos la búsqueda del placer que produce la excitación nerviosa, la proximidad al crimen y a la inmoralidad, la emotividad desbordada, el tedio de sí mismo, la afición al ensueño, la devoción mística exagerada. Todos ellos son rasgos de esa estética crepuscular que Nordau escarnece en “Degeneración”.

Y aunque en las primeras páginas del Diario, su autor nos habla del libro de Nordau como ejemplo de “incomprensión sistemática del arte”, no deja de haber algunos puntos de convergencia entre el poeta y el médico. Ambos deploran el efecto que producen las ciudades modernas sobre el individuo. El médico que acude en la novela a casa de Fernández para curarse de las escenas espantosas de la ciudad, no es ajeno a las palabras de este otro médico:

“El habitante de una gran ciudad, aun el más rico, el que vive rodeado del lujo más refinado, está continuamente expuesto a influencias desfavorables que menguan su fuerza

vital, mucho más allá de la medida inevitable; aspira un aire sobrecargado de detritus orgánicos, come alimentos averiados, contaminados, falsificados, se encuentra en un estado perpetuo de sobreexcitación nerviosa, y puede comparársele sin exageración al habitante de una región pantanosa... su población es víctima de la misma fatalidad de degeneración y de destrucción que las víctimas de la malaria... el ser entero (en las ciudades) ofrece una extraña y repugnante mezcla de inacabado y marchito" [Nordau, 64]

La diatriba contra Nordau merece una lectura que trascienda la polémica de fin de siglo entre arte y ciencia. Al leerla en su diálogo con el antes y el después del Diario, "Degeneración" parece tener un doble valor narrativo; al tiempo que revive desde el plano temático, el arquetipo sobre la psiquis alterada del artista, sirve además de introducción al relato. Pues a continuación del comentario asoman en el Diario de Fernández sus primeras manifestaciones de locura.

Del vértigo a la epifanía.

Como si una especie de ironía involuntaria contagiara los hechos posteriores con el libro de Nordau, las desventuras de Fernández en Europa se inauguran con una frase exaltada del narrador:

“¡Del estado en que estoy a la locura no hay más que un paso!”

Su primera manifestación de desequilibrio es el intento inmotivado de asesinar a una prostituta. Así se da inicio a la fase de su enfermedad que se cierra con la aparición de Helena. Dos aspectos sobresalen en este crimen frustrado: su origen irracional³ y su motivación sexual. Como todo lo que tiene que ver con Fernández, sus relaciones con las mujeres no admiten medianía, se debaten entre la misoginia y la devoción mística. La mujer corriente importa poco, no tiene otro lugar en la vida del poeta que vivir con ella el deseo y a continuación, como si fuera su consecuencia lógica, el deseo de matarla. Tras esa continuidad entre el llamado de la carne y el de la muerte que provocan las mujeres, se entrevé la tenebrosa impresión que le produce el mundo en general.

Frente a la mujer real, el poeta contrapone otra, investida de atributos elevados que la alejan de su experiencia. La santidad y el misticismo de la abuela muerta, la superioridad intelectual y el genio artístico de María Bashkirtseff, la pintora rusa muerta en plena juventud, pero especialmente Helena, en quien se combinan las dos anteriores, encarnan esa mujer ideal. Así, en tanto la mujer real es tan sólo el recipiente de una sensualidad que se agota al ser exprimida, la mujer ideal es un fantasma, maquillado de pureza, fugacidad y muerte. En ambos casos la mujer sólo conduce al pesimismo. Si el deseo de la mujer real termina en vértigo, el de la mujer ideal conduce a la desesperación.

El escenario del encuentro entre Fernández y Helena es un hotel para turistas en Ginebra. El joven poeta pasea su mirada y su desprecio por el

[3] “Un impulso loco surgió en las profundidades de mi ser, irrazonado y rápido como una descarga eléctrica”[Silva, 83]

comedor del hotel, repleto de visitantes burgueses provenientes de todos los rincones del mundo; Fernández, por su parte, de semblante espectral, acaba de salir de una corta temporada en el infierno, luego de dos días de consumo de opio. La epifanía ocurre, por tanto, entre la vulgaridad y el vicio, lo cual no hace más que abonar la distancia entre los dos mundos que se intersectan en la visión. Helena da la impresión de ser todavía más sobrenatural en ese escenario deliberadamente abyecto:

“Ante mi imaginación sobreexcitada y que había perdido la noción de la realidad, el oro de los cabellos sueltos, heridos por la luz de las bujías, revistió el brillo de una aureola que irradiaba sobre el fondo oscuro del comedor” [Silva, 89]

La descripción de Helena está elaborada a partir de esa ecuación entre religión y arte que Silva sintetiza en la palabra “misterio”. Como si de una virgen cristiana se tratara, sus ojos azules que evocan el color del mundo superior, dirigen al poeta una mirada pura y santa que contagia “místico respeto”. Pero también, como si se tratara del personaje de un cuadro que desciende al mundo un instante por una sola vez, el perfil de Helena recuerda el de una virgen de Fra Angélico, y su palidez sobrenatural remite tanto a los personajes femeninos de Poe o, como el propio Silva se encarga de hacer explícito, a las pálidas bellezas de la escuela Prerrafaelita.

Este parentesco de Helena con el arte parece hacer parte de su naturaleza y contamina nuestra visión del encuentro, desplaza la escena hacia el relato de la experiencia estética, dándole un cierto tono alegórico. La composición misma de la escena, abstraída del tiempo, se asemeja a la de un cuadro o a la irrealidad del sueño; los pocos segundos del tiempo real de la visión no son más que una anécdota en la saturación descriptiva. Por un breve instante, ambos (espectador y personaje) logran cruzarse en la intersección del ser y el no ser. Apenas unos años después de la muerte de Silva, James Joyce, renovando un término de la tradición cristiana que recuerda la revelación del nacimiento a los reyes magos, habrá de darle el nombre de “*epifanía*” a esa visión instantánea y sobrenatural por la que se nos revela el misterio del mundo. Helena, sin embargo, excede ese propósito: le brinda a quien la contempla una perspectiva elevada de su propio interior enfermo. Durante el instante fugaz de la aparición, Fernández permanece suspendido fuera de ese recuerdo insidioso del mundo que es el tiempo, en tanto que Helena (alegoría del arte) deja de ser pura representación y entra en callado diálogo con el hombre que la contempla. Aquella mirada, proveniente tal vez de un cuadro que ha cobrado vida repentina, penetra en el alma del hombre “como la de un médico en el alma de un leproso” y ve en ella sus llagas. De manera opuesta al mito de Dorian Gray, el cuadro que recibe las imperfecciones humanas, expuestas al tiempo y a la corrupción, Helena es la imagen del cuadro, mensajera de lo irreal, que invade (fugazmente) el mundo humano y lo contamina de irrealidad. En el epílogo de

la epifanía ella deja caer un objeto antes de desaparecer. Ese relicario es quizás la flor amarilla que deja el ángel como testimonio del paraíso. Pero el ángel no sólo ve sino que vivifica, pues transmite a quien contempla: "lástima infinita", "suprema e inefable ternura compasiva", "paz profunda y humilde". Esa promesa de salvación que Fernández descubre en la aparición, hará que el poeta detenga su vida a las puertas de aquel instante.

La alquimia del poema.

Silva establece una cuidadosa alineación, saturada de misteriosas casualidades, entre Helena, la experiencia artística y el tema de la enfermedad. En un intento por encontrar una versión racional de la epifanía, Fernández visita a un afamado médico de Londres quien le demuestra mediante una pintura que coincide con la descripción hecha por su paciente, que Helena es sólo un fantasma producido por una imaginación sobreexcitada, un recuerdo borroso dormido en el fondo de su consciencia desde la niñez y que emerge ahora producto de una crisis interior.

Pero la plena alineación surge de las propias ideas expuestas en la novela acerca del origen de la obra literaria. Fernández es poeta, a pesar de que él mismo lo niegue y lo considere sólo una etiqueta. Silva no puede evitar contagiar a su personaje de sí mismo; al hacerlo hablar de poesía con sus amigos se hace más fluido, más verosímil si se quiere. En tanto que comenta los libros que su autor le atribuye, Fernández va exponiendo su poética; en ella, nos dice, prima la capacidad de sugerir por medio de las palabras sobre el decir explícito del lenguaje común; con ello el lector se ve abocado a cooperar en la construcción del sentido del poema:

"Es que yo no quiero decir sino sugerir y para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto produciría la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña" [Silva, 21],

Las palabras de Fernández/Silva condensan las aspiraciones del poeta moderno y sus exigencias respecto a la concentración del lector. Ya Baudelaire hablaba del uso de la palabra como un conjuro mágico, en tanto que Valery, más adelante, va a afirmar que la misión del poeta es crear la emoción poética en el lector. Pero posiblemente el más cercano a estas palabras sea Mallarmé, quien habla en un ensayo de 1896 (el año del suicidio de Silva) de la sugestión poética como conjuro o alusión y como único puente para llegar al lector:

"nombrar un objeto significa estropear tres cuartas partes del goce de un poema, pues este goce consiste en adivinar poco a poco; *sugerir*, he aquí el ideal"⁴.

[4] Citado por FRIEDRICH [1959], p. 190.

En esa misma conversación Fernández sostiene que la poesía es una forma de expresar estados y emociones profundas, lo cual significa para el poeta moderno, traducir en verso formas de sensibilidad lejanas en el tiempo, extrañas, enfermizas, complicadas o situadas al límite de la experiencia humana. Rimbaud decía algo similar en 1871 sobre la preparación que debía hacer el poeta “por medio de un *trastorno* prolongado, inmenso y racional *de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, *sufrimiento y locura* las busca en su interior”⁵.

Cada uno de los libros que Silva imagina para su personaje, es producto de uno de esos estados: “el sentido de belleza noble y sana del arte heleno” en el primero, “la influencia de los místicos españoles del siglo XVI” en el siguiente, “las formas enfermizas y los sentimientos complicados” de los decadentes, en el último. Cada uno de ellos ha nacido de una lectura de otros libros, tan intensa que la imaginación del poeta, predispuesta a revivir estados extraños, la ha vuelto vivencia propia; las “impresiones profundas” de la lectura perduran en su espíritu hasta impregnarse de su sensibilidad y terminan por convertirse en estrofas. “Uno no hace los versos, dice Fernández, los versos se hacen dentro de uno y salen”. La poesía, es en resumen, una lectura que se vuelve conmoción o vivencia interior y luego emerge en el poema.

Este proceso de creación no es ajeno a la propia existencia irreductible de Helena. Ella, como el poema, nace de la “impresión profunda” de una lectura que se transubstancia y emerge a la realidad en el cuerpo de una joven. La epifanía, al tiempo que un relato erótico, es así mismo la narración sobre la alquimia que da origen al poema. Veamos cómo en la novela va emerger una mujer de ese proceso.

El Diario de Fernández comienza con la lectura de otro, el de un personaje real, la pintora rusa María Bashkirtseff, a quien el poeta profesa, después de su muerte, una devoción que sólo se puede comparar con la que inspira Helena en la novela:

“Jamás figura alguna de virgen, soñada por un poeta, Ofelia, Julieta, Virginia, Graziella, Evangelina, María, me ha parecido más ideal ni más tocante que la de la maravillosa criatura que nos dejó su alma escrita en los dos volúmenes que están abiertos ahora, sobre mi mesa de trabajo” [Silva, 40]

Bashkirtseff muere en París en octubre de 1884, poco antes de cumplir los 26 años; su reconocimiento póstumo, en particular el que Silva le hace en esta novela, se debe a la publicación de su Diario en 1887. La lectura de sus últimas páginas, que Bashkirtseff termina poco antes de morir, produce en el poeta un sentimiento exaltado que culmina en la sublimación de la pintora rusa como quintaesencia de la existencia artística:

[5] Citado en GAY [2007], p.65.

“Si es cierto que el artista expresa en su obra sueños que en cerebros menos poderosos, confusos, existen latentes; y que por eso, sólo por eso, porque las líneas del bronce, los colores del cuadro, la música del poema, las notas de la partitura, realzan, pintan, expresan, cantan, lo que habríamos dicho si hubiéramos sido capaces de decirlo, el amor que a la Bashkirtseff profesamos algunos de hoy, tiene como causa verdadera e íntima que ese Diario, en que escribió su vida, es un espejo fiel de nuestras conciencias y de nuestra sensibilidad exacerbada”[Silva, 41]

Como en el caso del libro de Nordau, mencionado anteriormente, el de Bashkirtseff hace parte de la composición artística de la novela. Sus palabras causan en Fernández esa perturbación que (de acuerdo con las ideas expuestas por el poeta ante sus contertulios) fecunda su obra:

“Los versos se hacen dentro de uno, uno no los hace, los escribe apenas”

Entre la lectura de las últimas páginas del Diario de la pintora rusa (escritas poco antes de su muerte) y la aparición de Helena, se cumple todo el ciclo que da origen al poema. La muerte temprana de la artista en plenitud de su belleza y “sedienta de absoluto” viene a ser el *pathos* profundo, el *trastorno* interior del poeta cuyo parto va a ser Helena.

La mariposa funciona como emblema que comunica a las dos mujeres. “Mariposa de luz”, así nombra el poeta a la Bashkirtseff. Esa combinación trágica de belleza y muerte temprana no es nueva, por lo demás en la obra de Silva; quizás sea la explicación de tantas mariposas en su poesía. Hay un cierto eufemismo de la muerte en ella. Ella es también el emblema de Helena. Después de su breve y sutil aparición, Fernández recoge del suelo un objeto que la mujer-ángel deja caer antes de desaparecer, un relicario en forma de mariposa como testimonio de su existencia fugaz. En las últimas páginas del diario de Fernández, una mariposa blanca en un cementerio de París sirve de guía hacia la tumba de Helena.

El final postergado.

La mariposa, esa forma de existencia ingrávida, nos habla además de la naturaleza irreductible de Helena, como suspendida entre dos mundos inconciliables. Silva tiene cuidado de mantener en vilo a su personaje entre el Ser y el No-Ser. El único testimonio acerca de su aparición es narrado en primera persona desde la precaria perspectiva de un sujeto, que además, como hemos visto, nos inquieta sobre su equilibrio nervioso. Pero por otra parte, hay ciertas evidencias terrenas, desde objetos y datos de su familia, hasta la prueba más cierta y absurda de ella, una inscripción en una tumba con su nombre y la fecha de su muerte. El lector tiene motivos para creer y para dudar de su existencia.

Pareciera que esa condición irreductible fuese no sólo un desafío para las fuerzas vitales de Fernández sino, paradójicamente, una necesidad. El poeta busca desesperadamente a Helena, pero ¿qué pasaría si llegase a encon-

trarla? ¿Podría soportarla como ser real? En algún lugar de su Diario parece advertir que la búsqueda debe tener como mínimo el propósito de encontrarla. ¿Y luego? ¿Tal vez la unión conyugal?... la sola idea de la convivencia estropea todo deseo. Dos intentos de asesinato son suficientes para confirmar que, pasado algún tiempo, Fernández no tolera las mujeres reales.

Helena debe mantenerse entre el Ser y el No-Ser, este es el verdadero motivo que frustra toda posibilidad de un nuevo encuentro entre la pareja. Creer en su existencia lo salva a él del crimen y la locura, pero así mismo necesita que ella sea tan inalcanzable como para que la cotidianidad no la desdibuje ¿Es ese el origen de la enfermedad de los poetas? ¿Pensaría Silva en ello al imaginar la crisis de Fernández o estaría ensimismado en su crisis personal? No lo sabemos; lo cierto es que esa lucha interior entre el deseo de encontrar a Helena y el miedo a encontrarla, acorrala al poeta al borde del pánico. La misma naturaleza impresionable que ha producido sus versos y le ha hecho crear una mujer a partir de la lectura de un Diario, produce ahora terror a la locura y evocación inconsciente de la muerte. Hay apenas un paso en la obra entre el grito bizarro de “¡vivir la vida! Emborracharse de ella” y el horror al “tenebroso mal de vivir”, al incurable “asco de la vida y de sí mismo”.

El duelo por la visión fugaz del ideal y la imposibilidad de recuperarlo lleva al horror al vacío. Y como si el mundo se contagiara de ese estado interior Silva se vale del pesimismo *fin de siglo* para exteriorizar la muerte del ideal: Nietzsche e Ibsen socavan los viejos valores, el populacho (esa fiera dormida) despierta de su letargo y la ciencia se vulgariza. De esta manera la crisis espiritual del poeta y el desencanto de la época se conjugan en esa sensación de pérdida de sustancia del mundo que impregna las últimas páginas de la novela.

El final del Diario duda entre el apocalipsis y la muerte; para ello, Silva recurre al viejo topo de dramatizar el fin del año como eufemismo del fin del mundo. Al sonar las campanadas que marcan los instantes finales del año, sincronizando de algún modo el estado interior del personaje con el mundo exterior, Fernández cae desvanecido. Una elipsis de varios días en el Diario, durante los cuales el poeta permanece inconsciente, nos habla de la vastedad de ese vacío. Pero el final obvio, la muerte, queda postergado y da lugar a otro más opresivo.

Frank Kermode ha expuesto cómo en la trama de ciertas obras modernas en las cuales predomina el tema de la crisis, el autor elude el final cerrado que acaba con la vida del héroe y da paso a un final inmanente, dosificado en toda la extensión del relato:

“En *El Rey Lear* todo avanza hacia una conclusión que no tiene lugar: hasta la muerte personal está, para Lear, tremendamente postergada. Más allá de lo peor que aparece, hay un sufrimiento mayor aún, y cuando se produce el final no sólo es más horroroso de lo esperado por todos, sino que es sólo la imagen de este horror, no el horror mismo. El final es

ahora una cuestión de inmanencia. La tragedia asume las configuraciones del apocalipsis, de la muerte y el juicio, del cielo y el infierno. Sin embargo, el mundo continúa en manos de los exhaustos sobrevivientes.”[Kermode, 85]

El final de la novela de Silva juega a esa postergación. La última escena nos dice, tras el descubrimiento de la tumba de Helena, que la muerte no es la última experiencia ni la más agónica; vivirlo todo significa incluso vivir después y a pesar de la muerte. Fernández termina de leer el Diario y lo cierra con mano nerviosa. Los rostros de los asistentes, así como sus gestos y miradas se ocultan en la penumbra perfumada de opio; su silencio contrasta con la locuacidad del comienzo; pero el silencio y la penumbra, no son otra cosa que la disposición del escenario para la sugerencia.

“Yo no quiero *decir* sino *sugerir*” dice Fernández. Y la poesía de Silva es admirable en transmitir al lector esos estados sutiles en que “se pueblan de tinieblas los espacios y las almas de sueños”, en que los pensamientos viajan, “cruzan los mares” y las épocas, y “La fragancia indecisa de un olor olvidado” llega como un fantasma y habita el presente.

La última escena no dice, *sugiere*, crea una atmósfera particular, un silencio meditativo que invita al lector a participar del final y a revivir entre los asistentes (un médico asqueado de su rutina, un moribundo aquejado por una enfermedad sin nombre) el dolor que se apacigua por medio de licores, tabacos y joyas. El dolor se transfiere así, silenciosamente a la sensibilidad del lector que participa de la escena como exhausto sobreviviente.

BIBLIOGRAFÍA

CHARRY, Fernando (comp.). José Asunción Silva, vida y creación. Bogotá: Editorial Procultura, 1985.

FRIEDRICH, Hugo. Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Trad. Juan Petit. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1959.

GAY, Peter. Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett. Barcelona: Paidós, 2007.

KERMODE, Frank. El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción. Trad. Lucrecia Moreno. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

LEVIN, Harry. James Joyce Introducción crítica. Trad. Antonio Castro. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

MAYA, Rafael. Los orígenes del modernismo en Colombia. Bogotá: Imprenta Nacional, 1961.

MEYER-MINNEMANN, Klaus. Silva y la novela de fin de siglo. Revista Casa Silva (Bogotá). Vol. 1 No. 10 (1997).

---. La novela modernista Hispanoamericana y la literatura europea del “fin de siglo”: puntos de contacto y diferencias. En: SCHULMAN, Ivan (ed.). Nuevos asedios al modernismo. Madrid: Taurus ediciones, 1987.

MORENO, Rafael. “La poesía en De sobremesa”. Revista Casa Silva (Bogotá). No.1 (enero 1988).

---. “De Sobremesa, una poética de la transgresión”. Revista Gaceta (Bogotá). No. 32-33 (abril 1996).

NORDAU, Max. Fin de Siglo. Jaén: 1999.

SAMPER, José María. Historia de un alma. Medellín: Editorial Bedout, 1971.

SILVA, José Asunción. De Sobremesa 1887-1896. Bogotá: Editorial Cromos, 1925.

---. Poesía y prosa. Bogotá: Círculo de Lectores, 1984.

SMITH, Mark. Arte y burguesía: Silva en el ambiente bogotano. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.

STEINER, George. En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura. Barcelona: Gedisa, 1991.

VALLEJO, Fernando. Chapolas negras. Bogotá: Alfaguara, 1995.

ZALAMEA, Eduardo. Cuatro años a bordo de mí mismo. Bogotá: Presidencia de la República, 1994.