



Retrato de un desconocido No. 4
Prueba de estado
Aguafuerte, aguatinta y punta seca.
49 x 65 cm
1971

SILVA Y PROUST

David Jiménez P.*

"La sed de idolatrar que al hombre agita"
J.A. SILVA. *Sonetos negros*

"Y más tarde, cuando empecé a escribir un libro, ciertas frases cuya cualidad no bastó para decidirme a seguir escribiendo me las encontré luego equivalentes en Bergotte. Pero yo no podía saborearlas más que leídas en sus obras; cuando era yo el que las escribía, preocupado de que reflejasen exactamente lo que yo estaba viendo en mi pensamiento y temeroso de no 'cogerlo parecido', no tenía tiempo para preguntarme si lo que yo escribía era agradable o no" (*Por el camino de Swann*, Alianza, pp. 120-121).

La novela de Proust nos dice mucho sobre la educación del escritor. Es, en esto, una "summa" pedagógica. La dificultad de escribir que experimenta Silva es la misma que lamenta el narrador de *En busca del tiempo perdido*: no poder "saborear" sino lo escrito por el otro. Aprender a escribir leyendo, desear escribir por la fascinación de la obra de otro, es el camino inevitable que ha de seguir todo escritor moderno. Librarse de esa fascinación para emprender la obra propia, ése es el verdadero nacimiento del artista. Y ésa es la historia que se narra en la novela de Proust, historia que es casi la biografía de cualquier aspirante a novelista o poeta.

Escribir es "estar preocupado", de manera que el rumor del pensamiento parece ensordecir la música de las palabras. En cambio, leer es percibir la idea ya indisolublemente ligada al canto. Al contrario de la "preocupación" de escribir, leer es una "alegría incomparable", según Proust, "un gozo en la región más profunda del ser", porque el obstáculo que separaba la idea de la música ha sido eliminado. Uno se cree interesado únicamente en el asunto, sin saber que lo que realmente lo ha subyugado es la "oculta onda de armonía" y las imágenes, indistinguibles ya, por lo demás, del pensamiento.

Silva nunca supo de la existencia de Proust. Cuando murió, en 1896, Proust aun no había comenzado a publicar la novela que le daría notoriedad. Eran, sin duda, sensibilidades afines, educadas en la literatura y el arte de fines de siglo: esteticismo, decadentismo, simbolismo, impresionismo. Y en la experiencia de lector-autor que se describe en las páginas de sus respectivas obras sorprende una singular coincidencia. Bergotte, el escritor que tanto gusta al joven narrador de *En busca del tiempo perdido*, es, por supuesto, un personaje de ficción. Pero sus rasgos básicos proceden, según muchos indicios rastreados por un biógrafo tan minucioso como George Painter, de un modelo real que cautivó a Proust durante su aprendizaje de escritor: Anatole France. Sabemos que también Silva lo admiró fervientemente y dejó unas breves páginas en donde consigna sus impresiones de lector de France, sorprendentemente cercanas a las del narrador proustiano. Desde un rincón tan alejado como el Bogotá de esa época, comulgaba Silva en la secreta sociedad de los adoradores de Bergotte, descrita por Proust en las siguientes palabras que, leídas en este contexto, parecen extrañamente adivinatorias: "esa predilección por Bergotte, hoy tan universalmente extendida, cuya flor ideal y vulgar se encuentra en todas partes de Europa y América, hasta en el pueblo más insignificante".

Igual que Proust, Silva se refiere al "hechizo" de los libros de France, en lo que la sabiduría del filósofo escéptico y benévolo penetra suavemente en el espíritu del lector a través de la sensibilidad y de la imaginación. Las ideas, dice Silva, hechas visiones por la belleza de las imágenes en que vienen engastadas, se vuelven al mismo tiempo canciones por la armonía sutil del estilo.

Silva se pregunta, sin poder encontrar la respuesta, por qué "misterioso" proceso llega el pensamiento a transformarse "en torturas angustiosas o en inefables fruiciones", según las diferentes sensibilidades. Ese es, según cree, el secreto del arte. Proust utiliza casi las mismas palabras de Silva para expresar emociones de lector muy similares: ambos se refieren al goce que derivan de la forma, atribuyéndolo al flujo melodioso de las frases.

* Departamento de Literatura. Universidad Nacional.

Ambos perciben un encantamiento adormecedor que incita, según Proust, a "cantar interiormente su prosa" y, según Silva, a un "estado de espíritu que se resiste al análisis". Menciona Silva la palabra "dilettantismo": ese placer de leer sin juzgar que aprendió en France. De leer y no escribir, entregándose a la obra ajena, "sin escrúpulos ni severidad", como dice Proust. "Sin necesidad de atormentarme, me entregaba con deleite al gusto que hacia ellas se movía, como el cocinero que por fin se acuerda de que tiene tiempo de ser goloso un día que no tiene que cocinar" (*Por el camino de Swann*, p. 121). Símil de clara estirpe hedonística el de Proust. No lo es menos la metáfora de Silva: impresiones de paseo por el bosque sagrado de las obras maestras, "promenades Littéraires", como diría Gourmont. Dejar a otros "la exacta mensura de los predios" y preferir el placer de caminar por "los sitios donde la sombra de los árboles es más espesa, y más puro el ambiente, y el césped más blando, y más claro el horizonte que se divisa en lontananza" (*Poesía y prosa*, p. 329).

Escribir es labor, fatiga. Es también felicidad cuando la labor ha terminado y estamos frente a ella en posición de lectores. Proust habla del gozo de la obra concluida, pero también de la alegría del proyecto: pensar en escribir el libro, soñarlo, es lo que hace la vida digna de ser vivida. En el momento de escribir, sin embargo, es la angustia y el miedo lo que prevalece. Silva, por el contrario, habla del encanto de esos ratos en los que se dedica a ennegrecer muchas hojas de papel. En alguna carta se retrata a sí mismo escribiendo en la penumbra de su estudio como si acabara de salir de un cuadro impresionista. Idealizaba el acto de escribir desde su perspectiva de lector. En lugar de la tortura del acto real, la quietud y placidez de la imagen irreal: "El cigarrillo en los labios, la imaginación suelta, dejarse uno ir y amontonar en la hoja fina, con la pluma de oro que no se detiene, lo que va viniendo". La alegría de soñar la obra, sin escrúpulos ni severidad, sin necesidad de atormentarse: el humo del cigarro como símbolo del pensamiento que se eleva sin esfuerzo, las palabras que se amontonan pero salen en orden al conjuro de una imaginación sin ataduras, y la pluma que se desliza por la hoja en blanco, ennegreciendo un camino que carece de obstáculos. Silva fantasea de esa manera la facilidad de escribir si los obstáculos no proviniesen de fuera, de las preocupaciones diarias, de la lucha por la vida. La felicidad sería, según él, si pudiera consagrar todo su tiempo a escribir, sin tener que distraerse en las ocupaciones del comercio que Silva sintió siempre como incompatibles con la li-

teratura. No se puede ser un artista si hay que preocuparse por sobrevivir. Para su concepción de "dilettante", que hacía del arte un placer de aristócratas, era impensable una obra surgida de las noches de insomnio de un insignificante oficinista. De noches de angustia, como dice Kafka, al borde del sueño.

II

“**H**ermosas tardes de domingo pasadas bajo el castaño del jardín de Combray; tardes de las que yo arrancaba con todo cuidado los mediocres incidentes de mi existencia personal, para poner en lugar suyo una vida de aventuras y de aspiraciones extrañas, en el seno de una región regada por aguas vivas; todavía me evocáis esa vida cuando pienso en vosotras” (I,111).

Estas líneas de Proust se asociarán fácilmente, en la memoria del lector, con el poema "Infancia" de Silva. La asociación es, ante todo, musical. No obstante ser prosa, y prosa traducida, el fragmento de Proust está construido en la forma característica de la evocación poética y podemos compararlo con la última estrofa de "Infancia":

*Infancia, valle ameno,
de calma y de frescura bendecida
donde es suave el rayo
del sol que abrasa el resto de la vida.
Cómo es de santa tu inocencia pura,
cómo tus breves dichas transitorias,
cómo es de dulce en horas de amargura
dirigir al pasado la mirada
y evocar tus memorias!*

El apóstrofe, la invocación al tiempo personificado, a lo irremediablemente ausente y perdido, es un recurso lírico y adopta en los dos textos una modulación muy cercana, una especie de llamado interior, silencioso, "como el caer de las horas". En Proust es una evocación de momentos de lectura. El adolescente de su novela se retrae en el jardín y la lectura lo absorbe, arrancándolo de la mediocridad de lo real. Aventuras, regiones extrañas, vida más verdadera que la realmente vivida. En Silva son recuerdos de infancia, rescatados casi todos de los libros infantiles. "Cómo es de dulce en horas de amargura dirigir al pasado la mirada y evocar tus memorias" escribe el poeta. "Todavía me evocáis esa vida cuando pienso en vosotras", replica el novelista.

Los une esa constatación de la discrepancia entre vida y poesía, que es la esencia de la obra de Silva y la clave misma del relato proustiano. El

recuerdo no es, en ninguno de los dos, la recuperación de lo vivido tal como fue. Recordar es sinónimo de poetizar. Nostalgia, una palabra que encontramos en todo el centro de la cita de Proust y que es el sentido completo del poema "Infancia", no significa un deseo de continuar en el pasado o de regresar a él sino una necesidad poética de inventarlo. Sabemos que la niñez de Silva no estuvo llena de las experiencias que exalta su poema: excepto las lecturas, no hubo tantas cometas, ni pedradas, ni vestidos hechos jirones. Fue todo lo contrario. Eso no falsea su poesía para nada. La enriquece con el valor de la invención, sustituyendo con la fantasía toda la pobreza que agobia siempre al recuerdo voluntario y veraz. Silva no tuvo infancia, nos dicen sus biógrafos. Por ello mismo, su poesía tenía que inventarla. El recuerdo, según escribe Walter Benjamin a propósito de Proust, es un bosque encantado. En él puede encontrarse cualquier cosa de las que jamás ocurrieron en la existencia real. Los recuerdos han de ser "vagos", nos deja saber Silva en los primeros versos de su poema citado. Sólo así podrán "embellecer" el presente. Y ligados a la sensación, no a la voluntad, como lo quiere Proust. Los recuerdos de infancia vienen enredados en un olor de helecho, según reza el bello epígrafe que Silva tomó

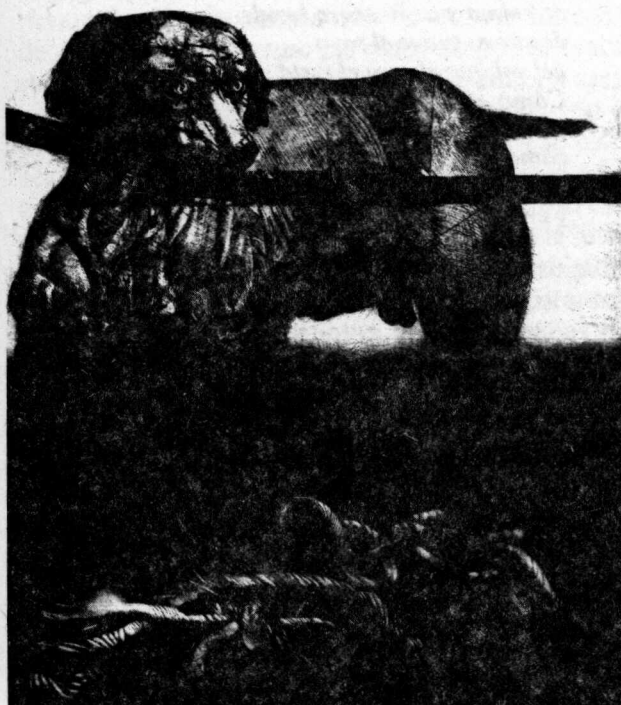
de Gutiérrez González. Más ligados al sueño que a la verdad, poseen esa maravillosa virtud de transformarse en cualquier cosa: flotan en brumas, son "el esbozo de un bosquejo vago" que se metamorfosea continuamente.

III

Las páginas iniciales de la novela *De sobremesa* giran todo el tiempo alrededor de esta pregunta: "Por qué no escribes?" Los amigos se preocupan por el silencio de Fernández, hablan de su "vocación íntima", de su alma de poeta, de su dispersión en múltiples actividades que le impiden dedicarse a una obra literaria digna de su talento, del tiempo dilapidado, de los días, meses y años sin escribir una línea.

La respuesta de Fernández merece una consideración detenida, pues aunque toda pretensión de identificar al personaje de una novela con su autor conduce a equívocos, sin duda hay en estas palabras una especie de autoanálisis en el que Silva nos deja saber mucho sobre sí mismo, sobre su experiencia de escritor, sobre sus dudas y proyectos. Conviene recordar, también, que la redacción de *De sobremesa* ocupó los últimos días de la vida de su autor, quien tuvo que reescribirla apresuradamente después de la pérdida del manuscrito en el naufragio de 1895.

Fernández comienza afirmando categóricamente: "no volveré a escribir un solo verso... Yo no soy poeta". Los circunstantes no se toman en serio esta afirmación. Pero la forma como el personaje la sustenta es para tomársela en serio y nos hace pensar en la situación real de Silva. También éste había resuelto no volver a escribir poesía y existen al respecto testimonios, como el de Emilio Cervo Márquez, que a la luz de las palabras de Fernández adquieren un valor excepcional. Es casi una queja lo que se escucha enseguida de parte del protagonista de *De sobremesa*. Poeta es la etiqueta que le tocó en la clasificación inevitable que el vulgo necesita para identificar a los individuos. Hay que ser algo. Y añade esto, que convendría no pasar ligeramente: "después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo". Siete años han pasado desde que Fernández publicó su último libro de poemas. No ha vuelto a escribir ni una línea y ha hecho, en cambio, nueve oficios, diferentes. Sin embargo, todavía conserva pegada la etiqueta, "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".



Amarraperros No. 5
Prueba de estado
Aguafuerte, aguatinta y punta seca
49 X 54.5 cm
1975

El hombre cambia de alma, como el envase cambia de contenido. Lo difícil es desprenderse el rótulo.

Veamos ahora el testimonio, antes mencionado, de Cuervo Márquez, amigo cercano de Silva: "Corto tiempo después regresó a Bogotá. Al contemplar desde la ventanilla del tren, en la distancia, los campanarios de la adusta ciudad que él había cantado en 'Día de difuntos', seguramente no pudo dominar vaga ansiedad. Qué le esperaba allí?... Nueva vida empezó entonces para Silva. Resuelto a adaptarse al medio, que hasta ahora le había sido hostil, quiso rehacerse una mentalidad. Por lo pronto, no volvió a escribir; en cambio, fue predicador constante de la energía y del cultivo de la voluntad. Se hablaba poco de literatura con él, entonces. El valor de las materias primas necesarias para su industria le interesaba más que el de las ideas. Quizá era sincero y obraba bien: él sabía que en estos instantes jugaba una partida decisiva. En la elegante oficina que había tomado en alquiler, se trataban los negocios de la empresa. Los trabajos preparatorios comenzaron. Entre tanto, había vencido el término de su licencia. El industrial había reemplazado al diplomático. Se vió entonces al autor de los 'Nocturnos' en caballejo de no mucho brío recorrer las calles de la ciudad, en dirección del sitio en donde funcionaría la nueva fábrica. Dios me perdome si todavía pienso que Silva quería así dar a entender públicamente que renegaba de Libros de caballería y que había ya entrado al rebaño de la burguesía. El, que se había burlado de los hombres prácticos, quiso ahora ser hombre práctico y sustituir la llave de oro que hasta entonces le había abierto la puerta de un mundo donde no hay desilusiones, con la de una caja de hierro. Vano empeño: "No se improvisa el hombre práctico como no se improvisa el poeta" (*Poesía y prosa*, p. 507).

"Rehacerse una mentalidad", dice Cuervo Márquez. "Cambiar de alma" es la expresión de Fernández. Por razones diferentes y en situaciones opuestas, Silva y Fernández han decidido no escribir más. Ambos renuncian a la poesía, que consideran un absoluto, para acogerse a metas intermedias de más cercana consecución. En ambos casos, lo que se interpone tiene que ver con el dinero, el placer y un lugar cierto en el mundo real, en la sociedad. "Pagó su bella y audaz inteligencia al medio en que le tocó desenvolverse", escribe Sanín Cano. "Sin creerlo, aceptó que la actividad literaria y las preocupaciones artísticas envolvían en el ambiente donde él se agitaba una inferioridad. Pensó vengarse del medio, dedicándose a la-

bores materiales, como para demostrar que también en esa esfera del humano obrar era superior a sus conciudadanos... Pero la animadversión que inspira el sumo talento literario crece cuando ese talento trata de aplicarse a otras labores, y en sus tentativas industriales Silva encontró la indiferencia, así como sus obras de soberana distinción literaria suscitaban la ironía baja de los menesterosos intelectuales y la sospecha hostil de quienes podrían comprenderlo" (*Poesía y prosa*; p. 443).

Sin embargo, hay otra manera de explicar la decisión de Silva que no excluye la anterior pero que responde a inquietudes de índole diferente. Fernández da, en *De sobremesa*, una clave que podría servir, igualmente, para entender los motivos de Silva: él es, ante todo, un lector de poesía, no un poeta. Lo que le hizo escribir versos fue la lectura de los poemas de otros: "el que menos ilusiones puede formarse respecto del valor artístico de mi obra soy yo mismo que conozco el secreto de su origen". Y, a continuación, sin vacilar, revela el secreto: el origen de unos fue la lectura de Leopardi y de Antero de Quental; de otros, la influencia de los místicos españoles del siglo XVI; y de su obra maestra, tan elogiada, el intento de expresar en español lo que en formas perfectas ya había sido expresado por Baudelaire, Rossetti, Verlaine y Swinburne.

IV

René Girard dice que los personajes de Proust están fascinados por ídolos que se vuelven mediadores de sus deseos. Entre el narrador de *En busca del tiempo perdido*, por ejemplo, y su deseo de ser escritor está Bergotte, el dios-modelo inalcanzable. Ese dios se vuelve la encarnación, así sea por un tiempo, de la divinidad suprema: el arte. *En busca del tiempo perdido* es, como decíamos al principio, una summa pedagógica sobre la formación del escritor. El culto de Bergotte va decayendo, mientras el narrador se va acercando a la realización de su obra. La meta trascendente permanece, pero los ídolos que la encarnan se derrumban a medida que el adorador avanza. Las divinidades lejanas van quedando en el camino como ídolos caídos.

Bergotte es, al comienzo de la novela, un modelo inaccesible. El narrador confunde su propio deseo de escribir con el impulso a identificarse y fundirse en la obra del otro: "cierta vez, al encontrar en un libro de Bergotte una burla referente a una criada vieja, más irónica aun por lo magnífico y solemne

del lenguaje del escritor, pero igual a la que yo había dicho un día a mi abuela hablando de Francisca, y en otra ocasión en que vi cómo no juzgaba indigna de figurar en uno de aquellos espejos de la verdad que eran sus obras una observación análoga a otra que yo había hecho respecto al señor Legrandin (observaciones, tanto la relativa a Francisca como la del señor Legrandin, que hubieran sido de las que más deliberadamente habría yo sacrificado a Bergotte, convencido de que le parecerían insignificantes), me pareció de repente que mi humilde vida y los reinos de la verdad no estaban tan separados como yo pensaba, y que aun llegaban a coincidir en algunos puntos, y lloré de alegría y de confianza sobre las páginas del escritor, como en los brazos de un padre vuelto a encontrar" (*Por el camino de Swann*, p. 121).

Es "atroz deseo de ser el otro" explica, en gran medida, el "secreto" de Silva. A esas divinidades, llamadas Baudelaire o Rossetti, Verlaine o Swinburne, sacrificó sus ansias de hacer poesía. Y en la certidumbre de no alcanzar el absoluto, rindió las armas al enemigo y resolvió ser un hombre "práctico". Más fácil le era al narrador del relato proustiano superar el modelo Bergotte, a quien llegó a conocer personalmente como un viejecito endeble y desengañado, en todo caso real y, finalmente, accesible y sobrepasable: "Desde luego, cuando estamos enamorados de una obra quisiéramos hacer algo muy parecido, pero tenemos que sacrificar nuestro amor del momento, no pensar en nuestro gusto sino en una verdad que no nos pregunta nuestras preferencias y nos prohíbe pensar en ellas", se afirma en las páginas finales de *El tiempo recobrado*.

"Poeta yo?" se pregunta Fernández. "Qué profanación y qué error". Si la resolución de abandonar la escritura de versos tiene un sentido, éste podría encontrarse, tal vez, en la palabra "profanación": hay algo sagrado, una trascendencia oscura y misteriosa encarnada en esos nombres con los que Fernández teme ser equiparado.

Pero hay una forma de tocar esa esfera sin profanarla. Es la lectura. Como lector, Silva puede ser, por un instante, Baudelaire, ser Shelley, ser Poe. En la lectura se eliminan los intermediarios, pues el acto de leer reúne, momentáneamente, el deseo, el deseante y mediador, en un mismo ser. Leer *Las flores del mal* para ser Baudelaire, y con sólo desplegar las páginas del libro volver a escribir los versos de cada poema, "sin escrúpulos ni severidad", sin "tormentos", poner sus palabras

en nuestra voz, ser el autor y ser el texto, actualizándolo, actuándolo.

Por ello, leer y escribir se excluyen. Silva no quería, quizás, ser el autor de "La voz de las cosas" sino de "Correspondencias". Pero eso no podía serlo sino como lector.