INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/5546

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

GUILLERMO VALENCIA Y SU RELACIÓN CON EL SIMBOLISMO FRANCÉS

A Dissertation

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of

Doctor of Philosophy

By

LUIS GUILLERMO BEJARANO

Norman, Oklahoma

1997

UMI Number: 9808404

UMI Microform 9808404
Copyright 1997, by UMI Company. All rights reserved.

This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

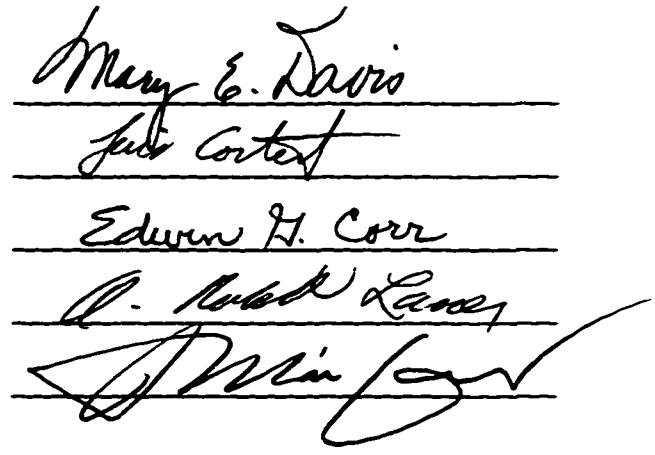
GUILLERMO VALENCIA Y SU RELACIÓN CON EL SIMBOLISMO FRANCÉS

A Dissertation APPROVED FOR THE

DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES AND

LINGUISTICS

BY



© Copyright by LUIS GUILLERMO BEJARANO 1997

All Rights Reserved

Sombra transparente que se quiebra

al compás de tu voz;

letras cautivas en la línea,

espectros de la nada.

Una tibia inconciencia detrás del espejo

reclama un vacío sin código.

Pariente de la memoria enterrada,

hijo del símbolo, ¡Grita!

A mi madre

Agradecimientos

Quiero expresar mis sinceros agradecimientos por su constante apoyo, ánimo y disponibilidad a la directora de esta disertación, Mary E. Davis, así como al director del Departamento de lenguas modernas, Luis Cortest, quienes durante cinco años han hecho más llevadera la experiencia de mi doctorado. Mi reconocimiento se extiende a Robert Lauer, Ismael Márquez y Edwin Corr, por su amistad, comprensión e interés por colaborar en mis proyectos. Asímismo, reconozco la paciencia, apoyo moral y material a distancia de mi madre y mis hermanos, como también, el local de Rosa Julia Bird, Isabel Montandon y de todos mis compañeros; y por supuesto, la congenialidad y cariño de Michal Friedman.

Tabla de contenido

Prefacio 1

Capítulo I
Introducción 4
I. Vida y formación 6
II. Contexto literario 12
III. Estética 17

Capítulo II
El simbolismo: resonancia de una filosofía y estética europeas
en Hispanoamérica 45
I. Baudelaire o la madurez del símbolo poético 48
II.El legado estético de Baudelaire y la relación de la poesía
con la música 68
III. Verlaine y Rimbaud, genialidad y estética 76
IV. Mallarmé y la plasticidad visual del simbolismo 89
V. Avidez y permeabilidad de la lírica modernista 104

Capítulo III
Guillermo Valencia a la luz de motivos líricos del simbolismo francés 118
I. La angustia de vivir y el escapismo de la muerte 127
II. El destino inexorable del artista / poeta 146
III. El crepúsculo y la temporalidad 175
IV. La naturaleza enigmática de la mujer 186

Capítulo IV
Consistencia estética y originalidad en el simbolismo de Valencia:
el caso de otras colecciones y la importancia de la forma 208
I. La tonalidad simbolista en Catay, más allá de una traducción 209
II. Originalidad en Catay bajo la estética de Otras poesías 249
III. La importancia de la forma al definir el marco expresivo del
simbolismo en Valencia 264

Conclusión 279

Bibliografía 286

Prefacio

Formado a la luz de la estética parnasiana, Guillermo Valencia no fue ajeno a otras corrientes literarias francesas de fines del siglo XIX que contribuyeron a enriquecer lo que se conoce como modernismo. Este momento estelar de las letras hispanas representó un nuevo cause estético al cual afluyeron gran parte de las corrientes literarias de la época, particularmente el parnasismo y el simbolismo, sin escapar al dominio latente de la estética del romanticismo. La obra poética de Valencia, por su variedad de estilos y tradiciones adoptadas, no podría clasificarse como exclusivamente modernista, ni parnasiana ni simbolista, sino como una curiosa amalgama de todos estos movimientos, aunque esculpida por un lenguaje culto y postrada en un terreno exquisitamente clásico y social-cristiano. Esta singular forma de modernismo alcanza un nivel poético preciosista, a veces hermético y misterioso, en algunos poemas dirigido por su lenguaje, mas no por sus imágenes naturalistas, a una excelsa minoría culta.

A causa del profundo conocimiento y estudio de los principales representantes del simbolismo francés, especialmente de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé, la estética que desarrolla Valencia en sus poemas más representativos posee un original poder de misterio y sugestión emocional, aunque no puede afirmarse que correspondan exactamente con el espíritu decadente que se les

adjudica a los simbolistas franceses; a causa de las diferencias en medio y formación. Valencia se vale, como recurso destacado, de imágenes clásicas y parnasianas en la mayoría de su obra poética, en la que los símbolos empleados representan vidas ejemplares de personajes bíblicos y mitológicos sacados de su contexto histórico y traídos a un escenario moderno para cuestionar el papel existencial del hombre y su relación íntima con la naturaleza y con Dios. Valencia profundiza en el uso de algunos recursos poéticos del simbolismo francés, tales como la libre versificación, los paralelismos, el ritmo y las imágenes, al contraponer visiones no convencionales correspondientes a proyecciones de estados de alma sobre escenarios naturales e históricos a veces personificados, para enfatizar su preocupación humanista.

Mediante un manejo excepcional de la lengua y del conocimiento, no sólo de los clásicos, sino de otras culturas literarias, Valencia desarrolla un tipo de poesía particular que se separa de la concepción tradicional del simbolismo alegórico y del parnasismo marmóreo. Los motivos y las imágenes simbolistas que compone el poeta siguen los delineamientos principales de la estética de Baudelaire, aunque enmarcados por una lírica que no desconoce su medio ambiente ni su formación cristiana; a veces cubierta por la angustia existencialista y la valoración de las doctrinas filosóficas de Schopenhauer y Nietzsche.

Al examinar la obra poética de Valencia se quieren poner en cuestionamiento sus congruencias y contrastes con la filosofía y estética del simbolismo francés, según las entendió y expuso el poeta en muchos de sus versos. Del mismo modo, se quiere establecer el grado de relación, más que de

influencia, con las técnicas simbolistas de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, de quienes Valencia tradujo excepcionalmente al español algunos de sus versos más representativos. El grado de libertad creativa y versatilidad que exhibe Valencia en sus versiones en español de grandes poetas de su tiempo, y de la poesía oriental antigua en Catay, contribuyen a la unidad simbolista de su obra y lo colocan a la vanguardia de los escritores modernistas que asumen la traducción como un complejo proceso literario. Finalmente, se quiere determinar también el nivel de originalidad de la obra del poeta colombiano en sus diferentes colecciones, a pesar de los aires poéticos que respiró, así como su particular integración de diferentes tradiciones y filosofías humanas que contribuyeron a elevar su figura como el maestro más clásico del modernismo hispanoamericano.

Capítulo I

Introducción

Descendiente del infante don Juan, hijo segundo del rey Alfonso X, "el sabio",[1] Guillermo Valencia (1873-1943) ha sido considerado junto a José Asunción Silva una de las glorias de la literatura colombiana y uno de los más originales poetas de la época modernista. Valencia, además de consagrarse como poeta, logró consolidarse como destacado orador y ensayista político, siendo jefe de su partido y dos veces candidato a la presidencia de Colombia. Su extraordinaria formación cultural le permitió ponerse en contacto con toda una variedad de tradiciones literarias, de las cuales incorporaría a su obra original lo más sensible y trascendente de su estética, no sólo en la estructura sino en la estética poética. Entre los años 1896 y 1899, el poeta produjo sus mejores obras originales, así como también admirables versiones al español de famosos poemas, no sólo de la tradición francesa de la que se enriqueció, sino de tradiciones tan exóticas como la china y la árabe. Al evocar diversas imágenes para representar toda un gama de ideas filosóficas, Valencia parece también sacrificar un mundo para crear otro en el que la elegancia de la expresión y la musicalidad del verso armonizan con un espíritu impregnado de las más hondas preocupaciones sociales y existenciales.

---

[1] Véase Carlos García Prada, Guillermo Valencia: Poesías y discursos (Madrid: EISA, 1959) 7.

La mayor parte de la obra de Valencia está condensada en dos colecciones de versos. La primera, Ritos, fue publicada primero en Bogotá en 1899 y después en Londres en 1914, e incluye la mayoría de sus primeros poemas y versiones en español de poemas en francés, italiano, alemán y portugués. La segunda colección se titula Catay, publicada en 1929, también en Bogotá, presenta una estética basada en el espíritu oriental del que se apropia Valencia, al servirse de traducciones francesas. A estas dos colecciones principales les siguieron, hasta el día de su muerte, otras de poesía varia, himnos, apólogos, sonetos filosóficos, canciones y estrofas que se incluyen en Guillermo Valencia: Obras poéticas completas, libro publicado en Madrid por Aguilar Editores, en 1948, y base de refencia para la presente disertación. La obra en prosa poética de Valencia está determinada por la colección de tres tomos de Discursos, publicada por el Instituto Caro y Cuervo en 1973 y 1974.

Muy pocas obras han asumido la tarea de examinar en detalle la obra de Valencia. El último trabajo serio sobre la estructura poética de Valencia fue escrito como disertación en 1963 por Robert Glickman, continuando con la senda abierta por Sonja Karsen en su estudio sobre la vida y obra de Valencia publicado en 1951. La mayoría de la crítica se encuentra esparcida en antologías, así como en cortos y esporádicos artículos publicados en innumerables revistas y periódicos latinoamericanos, escritos como homenaje al poeta colombiano. La última recopilación de artículos que forman un cuerpo apreciable de la crítica especializada en Valencia data de 1976 y fue publicada en Cali con motivo del centenario de su nacimiento en 1973. Parte del material original de Valencia,

especialmente manuscritos, entrevistas y cartas, sólo se darán a conocer en la nueva edición de sus obras completas a publicarse en España nuevamente, a solicitud de su familia, con el fin de facilitar textos que contribuyan a la objetividad de futuros estudios.

Este capítulo se divide en tres partes y presenta las generalidades más importantes de la vida y formación, contexto literario y estética de Valencia, en los cuales se desarrolla una discusión sobre los antecedentes y la ejecución de la poética de Valencia. Se discuten posteriormente las características más importantes de movimientos literarios como el romanticismo, el parnasismo, el simbolismo y el modernismo, que servirán de marco referencial en el desarrollo de la tesis como punto de partida teórico en el análisis y discusión de textos. La segunda parte de la sección sobre la estética pone en perspectiva algunos de los rasgos generales de la obra más conocida de Valencia, asociándola con poemas de diferentes autores, tanto franceses como hispanos, como una forma de introducir las relaciones que se establecerán en los capítulos sucesivos.

I. Vida y formación

En Popayán, la ciudad blanca del suroeste colombiano, nació el poeta Guillermo Valencia el 20 de octubre de 1873, hijo de Joaquín Valencia y Adelaida Castillo y nieto del comandante cubano don Bartolomé Castillo, quien participó en la campaña libertadora junto a Simón Bolívar. El padre del poeta payanés se distinguió por ser laborioso escritor, jurista y orador, cualidades reconocidas al

ocupar diferentes cargos públicos y ejercer funciones como representante y senador del Congreso Nacional, al igual que rector de la Universidad del Cauca en Popayán. La madre, por su lado, ejerció una innegable influencia en la formación del poeta y transmitió a su hijo los preceptos del catolicismo y el hábito de la lectura desde muy temprana edad. Según Valencia, sus padres fueron determinantes en su formación intelectual; sobre su madre decía que "era una mujer de tan exquisita sensibilidad, que murió de pena dos meses después del fallecimiento de mi hermana Dolores, muerta a los 17 años de edad." [2]

Valencia perdió a sus padres cuando todavía era niño, e ingresó a la edad de doce años en el Seminario Cociliar de Popayán, donde permaneció cinco años. Los seminarios católicos regentados inicialmente por los padres jesuitas, hasta su expulsión en 1767, después por los dominicos y los lazaristas, no sólo inculcaron el sacerdocio, sino que contribuyeron a la formación intelectual de las clases dirigentes más destacadas en la historia colombiana. La disciplina seminarista comenzó a esculpir la vocación artística de Valencia, quien tuvo en el padre francés Malazieu el mejor orientador de su inquieta personalidad y quien supo cumplir el papel de padre intelectual y espiritual. Fuera de los claustros escolares, la naturaleza jugó un papel decisivo en su inspiración, y por tanto, no tardó en escribir versos motivados por la admiración ante el paisaje de su ciudad natal, así como

---

[2] Camilo Cruz Santos, "La influencia del medio ambiente en la carrera literaria de Guillermo Valencia" Repertorio Americano. 17 (1928): 209. En lo sucesivo las citas del autor proceden del mismo texto y se indicarán con el número de la página en la nota. Véase también la reseña que hace Porrata y Santana, Antología comentada del modernismo (Medellín:Bedout, 1974) 431.

también poemas dedicados a personajes históricos, clásicos y bíblicos. A pesar de restricciones económicas, Valencia logró continuar su formación académica al ingresar a la Universidad del Cauca, no para estudiar Humanidades sino Derecho. El estudio de las Ciencias Sociales le serviría posteriormente para perfeccionar sus destrezas expresivas e idiomáticas, que explotaría exitosamente como orador, no sólo a nivel académico sino en la plataforma política.

La fama alcanzada por Valencia como orador fue determinante para iluminar su carrera política, que comenzaría ocupando puestos en la administración pública, al igual que su padre, como gobernador de su departamento y congresista, alternando el cultivo de su afición poética con el servicio a su partido Conservador, al departamento del Cauca y al país. La oportunidad de desempeñar diversas posiciones, no sólo en Colombia sino en el exterior como delegado diplomático, le permitió estar en contacto directo con las últimas publicaciones literarias y a la vanguardia de lo que estaba pasando en la literatura europea, principalmente en Francia, a donde viajó en calidad de primer secretario de las legaciones de Francia, Suiza y Alemania en 1899, cargo que ocupó durante dos años. Este período es importante en la maduración de su pensamiento político y de su estética literaria, ya que además participó en varios cursos de Filosofía y Letras dictados en la Université de la Sorbonne y en el Instituto de Francia. Valencia reconoce con entusiasmo la decisiva importancia de su experiencia europea en su formación y madurez intelectual:

> Comencé a asimilar cultura con verdadera furia, quería saber de todo, y en el afán de abarcar cuanto fuese posible, perdí la noción del plan. Temeroso

de que la oportunidad fuera corta, vivía día y noche en los museos y bibliotecas, oía a todos los catedráticos de la Sorbonne, cualquiera que fuese su materia: ciencias políticas, medicina, helenismo. Procuré al mismo tiempo relacionarme con todo lo que había de ilustre en las ciencias y las artes, y penetré en el alma francesa a través de cada uno de sus grandes hombres.[3]

Su oportunidad en Europa finalizaría por razones económicas, ocasionadas por la "Guerra de los mil días" en Colombia, lo que lo obligó a regresar a Bogotá sin haber cristalizado todas sus expectativas. Posteriormente y como contraste a sus ambiciones intelectuales, fue nombrado en plena guerra civil, jefe militar del departamento del Cauca. En 1904 contrajo matrimonio con Josefina Muñoz, de cuya unión nació quien lograría alcanzar el sueño de su padre al ser elegido presidente de Colombia en 1962, Guillermo León Valencia.

El "Maestro" Valencia, como se le conoció, recibió innumerables reconocimientos internacionales por su participación en delegaciones y tratados mediadores en Sudamérica y en los Estados Unidos. En 1906, bajo encargo del entonces presidente, el General Rafael Uribe Uribe, acudió como delegado colombiano a la II Conferencia Panamericana en Río de Janeiro, y en 1908 fue elegido senador por Nariño al congreso de la República. En Río de Janeiro, tuvo Valencia la oportunidad de conocer personalmente a los poetas parnasianos brasileños Machado de Assis y Olavo Bilac, de quienes traduciría posteriormente

---

[3] Citado por Alberto Duarte French, Guillermo Valencia (Bogotá: Jotadé, 1973) 173.

los poemas "Mosca azul" y "Soneto" respectivamente.

A través de su formación académica, dentro y fuera de los claustros, Valencia aprovechó el estudio, no sólo de las Humanidades y el Derecho, sino de los clásicos: latín, griego, hebreo, e incluso filosofía, teología y moral cristiana:

> Me aficioné de manera especial a los padres de la iglesia, Tertuliano y San Jerónimo. Sentí en latín a Virgilio, Horacio y Ovidio y también en su idioma original a los clásicos franceses. Escondía entre el forro y el paño de mi vestido, las obras más interesantes que hallaba en la biblioteca de mi padre, Voltaire y el Contrato social de Rousseau. El texto de Tracy, y la tan combatida filosofía de Bentham. Puede decirse que éste fue mi periodo de formación mental.[4]

Valencia reconocería además la decisiva influencia que la lectura de los grandes oradores clásicos ejerció en el estilo y vehemencia de sus discursos, los que le merecieron fama internacional por su causa política y patriótica, así como por el uso de una elevada retórica, basada en una gran destreza en el uso de los recursos lingüísticos. Según Cruz Santos, Julio César y Cicerón se convertirían en sus más admirados oradores clásicos; en cuanto a los autores franceses admiró profundamente a Voltaire, Renán, Gautier y Baudelaire y entre los mejores hispanos, destacaba a Jovellanos, Fray Luis de Granada, Juan de Mariana,

---

[4] Citado por Sonja P. Karsen. Guillermo Valencia, Colombian Poet, 1873-1943. (New York: Hispanic Institute in the United States, 1951) 22. En lo sucesivo las citas a la autora provienen de esta edición y se indicarán sólo con el número de la página en la nota.

Baltasar Gracián y, finalmente, a su contemporáneo, Rubén Darío.[5]

La primera composición poética de Valencia fue el soneto "Decadencia" y, a continuación, otros como "Ovidio en Tomes", "Cigüeñas Blancas" y "Esfinge", que hacen parte de la colección publicada en Ritos, 1899. Durante su carrera universitaria, y teniendo por contexto la cruda realidad social que lo alarmaba, escribió en 1897 "Anarkos", poema de desgarrador contenido humano y político-social. Este poema expone de manera premonitoria los conflictos y las carencias sociales del siglo XIX, y muestra marcada influencia de la doctrina filosófica de Schopenhauer y Nietzsche, a quienes admiraba profundamente. El poema "Anarkos", a través de imágenes dramáticamente naturalistas, es tal vez el mejor ejemplo de un enérgico proceder en la poesía de Valencia, ya que toma conciencia de la injusticia social como un estandarte político; sin embargo, al salir de su aparente placidez poética, Valencia hace un llamamiento de amor hacia las clases menos favorecidas. "Anarkos" coincide con el punto de partida de su lucha política como abanderado de las juventudes conservadoras, lo que lo llevaría a aspirar a la presidencia de la Colombia en dos oportunidades, en 1917 y más tarde en 1930, enfrentando diferentes adversarios y complejos escenarios políticos. Después de su última derrota electoral, el poeta payanés atribuía en parte el hecho a que sus copartidarios no le habían perdonado nunca la filosofía socio-política explícita en "Anarkos." Debido a su refinada educación y carisma, Valencia logró ganarse la admiración de diferentes círculos sociales tanto en su departamento como en

---

[5] Cruz Santos, 210.

Bogotá, en donde acaparó la atención de la prensa y la popularidad de sus primeros trabajos en verso y en prosa. Particularmente sus discursos fueron altamente alagados por entusiastas literarios y políticos de la capital. Valencia comentaba así sus primeros años como poeta ya consagrado y reconocido como "Maestro" :

> Antes de venir a Bogotá ya había publicado yo varios poemas; pero casi toda mi obra inicial, todos los versos de Ritos, los escribí en la fiebre de aquellos años de vida bogotana, entre el noventa y seis y el noventa y siete. Comencé con el soneto "Decadencia", seguí con "Ovidio en Tome" y "Las Cigüeñas" y después vino el impulso incontenible de creación, estimulado por el aplauso de los círculos y aun por la crítica que provocaban las audacias inusitadas. Por esos mismos días, en 1897, escribí "Anarkos", para recitarlo en un concierto de beneficiencia.[6]

II. Contexto literario

Valencia, por el carácter ecléctico y universal de su lírica, ha sido considerado por Enrique Anderson-Imbert como el poeta clásico colombo-francés de "corazón de romántico, ojos de parnasiano y oído de simbolista". [7] Para tener

---

[6] Duarte French, 172.

[7] Enrique Anderson Imbert, Literatura Hispanoamericana: Antología e introducción histórica, II (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970) 123. Véase también su estudio "Guillermo Valencia," Historia de la literatura hispanoamericana I (México: Fondo de Cultura Económica, 1967) 386-8.

una idea del valor de tal afirmación, conviene analizar el panorama de las corrientes literarias que sirven de base al desarrollo del modernismo, época en que le tocó madurar poéticamente a Valencia. El momento propicio para la renovación estética determinada por el modernismo estuvo marcado no sólo por razones literarias sino históricas, definidas por las delicadas condiciones políticas y sociales por las que atravesaba el continente europeo. En España, sólo la ironía tortuosa de Bécquer y la lírica subjetiva de Espronceda habían desarrollado una nueva actitud estética, aunque a la sombra del romanticismo poético inglés y alemán; llegando a anquilosarse por la reiteración de imágenes y lenguaje. En Hispanoamérica, el panorama de la lírica romántica era menos alentador. El uso y abuso del sentimentalismo romántico llegaba a los límites de la aridez lírica, y era el momento para un cambio de actitud y estética. Particularmente en Colombia, poetas de la talla de Rafael Pombo no lograron renovarse en la tradición española y cayeron en la cursilería de un romanticismo decadente.

Sin duda, el hecho de que Valencia realizara magníficas traducciones y compusiera fieles versiones de originales piezas en francés, latín, italiano, inglés y portugués, lo puso en contacto con toda una generación de poetas y escritores que marcaban la pauta literaria al iniciarse el siglo XX. Es quizás de los poetas modernistas hispanoamericanos el que más tradujo a mayor número de poetas y tradiciones literarias al español, lo que da una aproximación a la variedad de sus intereses estéticos. Valencia compuso versiones, inicialmente de franceses como Víctor Hugo, Heredia, Flaubert y Baudelaire, de quienes tradujo al español poemas tan importantes como "El Cometa", "Sol poniente", "Los caballos de Herodes" y

"El Albatros" respectivamente. Además, de Stephan Mallarmé, compuso las versiones "Aparición" y "Brisa marina" y de Paul Verlaine los famosos poemas "César Borgia" y "Mujer y gata". El estrecho contacto con la filosofía y estética de estos poetas introdujo a Valencia en el mundo de las vagas sensaciones simbolistas, que le llevarían a esculpir en español imágenes cargadas de significación existencialista y de profunda solidaridad humana, como se ilustra en el tercer capítulo de este estudio.

Fue tal la compenetración con la literatura de la época que Valencia tradujo además de los franceses a poetas de diferentes tradiciones y lenguas como Goethe, Keats, Heine, D'Annunzio, Tagore, Machado de Assis, y Oscar Wilde. Las versiones de Valencia fueron altamente alabadas, hasta el punto que el mismo D'Annunzio, después de leer la versión compuesta por el poeta colombiano, le comentó al ex-presidente Lleras Camargo, "lo he recibido a usted solamente porque viene de parte de Guillermo Valencia, que me ha superado a mí, Gabriel D'Annunzio, en la traducción de 'Pánfila.' " [8] De igual modo, y corroborando el interés modernista por el Orientalismo, Valencia tradujo de segunda mano poemas de la tradición china, expresando en español, a través de las traducciones al francés de Franz Toussaint, la filosofía poética de suaves matices simbólicos de los poetas mayores del imperio Li-Tai-Po, Wang-Hei y Tu-Fu. Estos poetas son algunos de los que aparecen como autores originales de los cien poemas incluidos en la colección Catay, publicada en 1929, que aparece acompañada al final de

---

[8] Citado por Felipe Lleras Camargo, "Un grande hombre de Colombia y América" 14 Estudios: Edición homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 390.

cinco poemas con temas árabes.

Valencia tuvo la oportunidad de conocer personalmente a muchos de los escritores franceses más admirados, así como de encontrarse por primera vez, en Francia, con Rubén Darío y, posteriormente, con Amado Nervo y Oscar Wilde, quien le obsequió un ejemplar autografiado de su "Ballad of Reading", de la que haría su versión "La balada de la cárcel de Reading". Desde su habitación en París, Valencia le envió una carta de presentación a Rubén Darío, acompañada de una copia de Ritos. La respuesta del poeta nicaragüense no se hizo esperar y, expresando su admiración por la obra del colombiano, le contestó:

> En España hay inteligencias selectas, entre la nueva generación. Ya responden a los nombres de Rueda, Benavente, Villaespesa o Miguel de Unamuno, ese vasco rebelde que filosofa admirablemente con el martillo. Desgraciadamente son pocos los que, como usted, tienen el valor de tener el talento, que dijo Brandes.[9]

Además, tuvo el privilegio de conocer personalmente en 1900 en Suiza, a Friedrick Nietzche y a su biógrafa, Lisbeth Foerster. Así describía Valencia a Nietzsche al visitarlo en su casa: "Tenía una expresión salvaje . . . volcánica mirada de ígneas reverberaciones en lo absoluto. En el fondo de la pieza, hacia las espaldas del filósofo dos retratos: Wagner y Schopenhauer, los dos odios y los dos grandes

[9] Citado por Carlos García Prada, Antología de líricos colombianos (Bogotá: Imp. Nacional, 1937) 11.

amores de Nietzsche." [10] Tal vez el suceso que más insidiría en el sentimiento de la lírica valenciana, a partir de 1896, fue su encuentro en Bogotá con José Asunción Silva, a pocos días de su suicidio y, a partir de la pregunta "¿Ud. también cultiva la poesía?," el carácter de Silva impresionaría definitivamente a Valencia hasta el punto de componerle póstumamente uno de sus poemas alejandrinos pareados, "Leyendo a Silva." Silva, conocido como uno de los iniciadores del Modernismo, fue el primer poeta colombiano en experimentar con la estética del simbolismo francés, a raíz de su conocimiento profundo de la tradición francesa, enriquecido por su viaje a París y su previo contacto con la obra de Edgar Allan Poe.

A nivel personal, el escritor Baldomero Sanín Cano fue tal vez el contemporáneo que más estimuló la curiosidad intelectual de Valencia y, definitivamente, quien lo colocó en sitial de honor de las letras hispanas al publicar estudios comprensivos sobre su estética y al reconocer su originalidad durante la época modernista. Sanín Cano fue además quien escribió los prólogos cargados de gran admiración para las ediciones de Ritos (1914) y Obras poéticas completas (1948). Al referirse a su gran maestro y amigo, Valencia recordaba sus tertulias literarias en lo que se conoció como "La gruta de Zaratustra" en Bogotá:

> Sanín Cano era la figura intelectual más prestigiosa de la ciudad y el primer erudito. En torno suyo nos reuníamos todos los muchachos ansiosos de

---

[10] Enrique Díez-Canedo, "Guillermo Valencia". Letras americanas. 19 (1944): 264. Véase además en el segundo capítulo la discusión sobre la realción de Nietzsche con Wagner y Schopenhauer.

saber; había dos cenáculos que se diferenciaban, tanto por la orientación literaria como por la tonalidad de la vida: el círculo bohemio y alegre de Julio Flórez y el grupo retraído, al que yo me acercaba, en el que intimé con Víctor Londoño y Max Grillo. Todos acudíamos a casa de Sanín, que era nuestra basílica intelectual. Allí, el maestro nos informaba sobre las corrientes literarias de Europa y nos abría los ojos a las firmas más prestigiosas del viejo mundo en aquella época: Anatole France, Maupassant, Daudet, Zola; y el grupo de crítica de Taine, Renán, Le Maitre, y de manera especial la maravillosa historia universal de Marius Fontane. A través de él nos enfrascamos con Nietzsche y en todos aquellos prestigiosos germánicos del siglo XIX que a su turno habían sido discípulos de la generación de Goethe. Aquella fue sin duda alguna la época definitiva de mi carrera literaria.[11]

III. Estética

En Rubén, parnasianismo y simbolismo alternan; en Antonio Machado y Juan Ramón predomina la interiorización, como en Chocano y Guillermo Valencia el culto a la forma; pero, si no con frecuencia, es posible encontrar en Machado y Juan Ramón algún verso de belleza predominantemente formal, y en Díaz Mirón y Valencia, bajo la rigidez de la vestidura, estalla a

[11] Citado por Duarte French, 171.

veces lirismo profundo, un arrebato poético inconfundible. [12]

Estas declaraciones, aunque generalizadoras, ponen en perspectiva el contexto estético en el que se formó Valencia, y al mismo tiempo ponen de manifiesto la dificultad para clasificar y definir dentro de un sólo movimiento la cambiante lírica de un poeta en particular. Del mismo modo, confirman que a pesar de la rotunda diferenciación tradicional entre la forma y el contenido poético, parece imposible encontrar un poeta de esta época en el que estas categorias sean definitivamente excluyentes. En el modernismo, parnasismo y simbolismo, por ejemplo, se convierten en fuerzas integradoras y como tal cada una evidencia en el nuevo movimiento una dirección, que aunque diferente, comparte con la otra un mismo eje, el de la estética del romanticismo.

Mucho se ha debatido sobre el carácter de la lírica valenciana, se ha dicho que es escencialmente parnasiana, y como tal Valencia se le ha calificado como poeta representativo dentro del modernismo. También se le ha considerado poeta "alejandrino", especialmente por Baldomero Sanín Cano. Según éste, basándose en la definición del francés Faguet, el alejandrinismo es el "resultado de una viva agitación, producida en espíritus selectos, por el choque de varias civilizaciones. Es una predisposición a hallar plausibles todas las teorías y a trazar las líneas sinuosas en que se enlazan todos los sistemas que se contradicen".[13] Esta

---

[12] Ricardo Gullón, Direcciones del Modernismo (Madrid: Gredos, 1971) 12.

[13] Citado en la introducción a Obras Poéticas Completas (Madrid: Aguilar, 1948) xxvi. En lo sucesivo, las citas a las obras y poemas de Valencia provienen de esta edición y sólo se indicará el número de la página entre paréntesis al lado del texto.

estética se caracteriza por la búsqueda de una poesía más íntima, por la supremacía del Yo poético y, por el refugio del poeta en la contemplación del espíritu en perfecta ataraxia. La casa finca de Valencia, "Belalcázar", se constituiría en su torre de marfil donde encontraría ese intimismo anhelado de las horas crepusculares. Su poema "Turris Eburnea", en el primer cuarteto y último terceto revelan este espíritu evasivo:

¡Abreme, Torre de marfil, tus puertas!
El mal y el bien, los hombres y la vida
a ti no alcanzan, ni el amor que olvida
roba tu paz con esperanzas muertas.

. . . . . .

yo--como el ave que Minerva escuda--
quiero en la lumbre de su faz radiosa
¡apacentar mis círculos de fuego! (61)

En este estado contemplativo se concebirían además algunos de los más famosos poemas de Valencia, "Los camellos" y "Cigüeñas blancas", poemas que por su contenido intelectual y la evocación de sensaciones vagas se confunden con la estética predicada por los simbolistas franceses. Sanín Cano resume en términos sencillos las generalidades de los movimientos literarios en tomo a la formación estética de Guillermo Valencia:

El romanticismo preconizó el dominio de la fantasía que sus adeptos pretendieron haber libertado de las cadenas impuestas por las antiguas normas del clasicismo; el realismo nuevo y su derivado el naturalismo,

basaban sus actividades literarias en la sumisión a la experiencia; los poetas del Parnaso se contentaban con la observación, imaginando que podían representar la naturaleza impasible sin entregar al mundo sus propias emociones; sin renunciar al uso del conocimiento y la experiencia, los modernistas, algunos de ellos inconscientemente, fundaron su obra y sus principios especialmente en el ejercicio de la bella facultad del alma humana llamada intuición. [14]

Conviene entonces entrar en detalle sobre la caracterización de las estéticas literarias a partir de la gran tradición revolucionaria que representa el romanticismo. El mismo Rubén Darío cuestionaba en "La canción de los pinos" de 1906: "¿Quién que Es, no es romántico?" El romanticismo desarrollado en Europa pareció tener sus raíces en el romance medieval y su campo de significación se extendió a toda caracterización de lo extraño, pintoresco y fantástico en un contexto de comunicación básica entre el hombre y la naturaleza. Además se le ha definido como la reacción lógica a movimientos del siglo XVIII como el positivismo y el racionalismo, y básicamente como todo un modo de vida. De acuerdo con Octavio Paz el romanticismo se constituyó "no sólo en una filosofía de la vida sino en una manera de morir, buscando la fusión entre vida y poesía." [15] Sin embargo, cualquier definición del romanticismo comprendida como toda una tradición

---

[14] Baldomero Sanín Cano, Letras Colombianas (México: Fondo de Cultura Económica, 1944) 181-2.

[15] Octavio Paz, Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia (Barcelona: Seix Barral, 1974) 89.

occidental cae en aventuradas generalizaciones o deplorables limitaciones. Por no tratarse sólo de un movimiento literario, sino de una filosofía y una política, es más conveniente hablar de grupos o familias de significación para entender la trascendencia y cubrimiento del término.

> One family of meanings is general and connotes erotic sentiments, spectacular natural scenes, and adventurous action; in this sense Romanticism is a constant or recurrent quality of literature of all times and places. The other family of meanings refers to the poetry (as well as to the art, political history, and intellectual level) of Western society as manifested with particular intensity in the period 1780-1840 and, in other cultural expressions in the decades preceding and following this period. The term Romanticism both serves as a framework of explanation for the events of this period and also designates a conceptual mode and style of art dominant during the time. [16]

El romanticismo, iniciado casi simultáneamente en Alemania e Inglaterra, marcó la pauta del pensamiento y la conducta revolucionaria que acompañó a la modernización de la sociedad occidental, enriqueciéndola con una nueva moral y un inusitado erotismo, lo que serviría de terreno abonado para la evolución de nuevas formas de cuestionar e interpretar la realidad. A causa de constituirse además en una sensibilidad que se difundió como "epidemia espiritual", según la

---

[16] Véase, Preminger A. and T.V.F. Brogan, eds, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Princeton: Princeton UP, 1993) 1092.

califica Paz, [17] la lírica romántica se convierte en el medio más efectivo de dialogar con el hombre y su existencialidad sirviendo de tronco a ramas sucesivas, como parnasismo y simbolismo, que reclamaban sin embargo, autonomía estética. Los escritores europeos, a pesar de las diferencias en su personalidad, idioma y contexto cultural, infundieron un espíritu renovador que se presentó bajo diferentes denominaciones: realistas, naturalistas, parnasianos y simbolistas y fueron sin duda el espejo en que se reflejaría la ansiedad poética hispanoamericana. La innegable base romántica se desplaza fantasmagóricamente entre las nuevas estéticas, o como lo parafrasea Gullón: "Yo diría que tal vez es posible echar del alma el sentimiento, pero, apenas arrojado por la puerta, ya se cuela por la ventana." [18]

Los románticos tradicionalmente se preocuparon por anteponer el contenido a la forma, así que los nuevos movimientos, como es el caso del parnasismo, trataron de invertir esta estética como reacción al estancamiento y a las exageraciones intolerables. En Francia, inicialmente Verlaine, Mendés, Mallarmé, Lepelletier y, más tarde, Anatole France, se dieron a conocer a través de la revista Parnasse Contemporáine, que apareció por primera vez en 1866. Una de las características que llama la atención en la estética que desarrolló este grupo fue su gran impasibidad y preocupación por la forma, que a pesar de seguir revelando rasgos del romanticismo, sacrificó definitivamente el Yo poético por exaltar la belleza bajo el principio del arte por el arte.

---

[17] Paz, 90.

[18] Gullón, 14.

El parnasismo definió en Francia al grupo de poetas nacidos entre 1840 y 1850, representando una tendencia literaria de transición entre los románticos y los simbolistas. Los practicantes de esta estética siguieron las orientaciones de Leconte de Lisle, respetando la moral tradicional y adorando el arte por encima de todo y en pos de la belleza absoluta como única forma de caracterizar el poder creador del poeta.

> If they had anything in common, it was a love of precision, a devotion to formal beauty, the cult of rhyme, and, beyond that, 'un romanticisme assagi et mitigé' (Henry Peyre), which left a mark on such great poets as Mallarmé and Verlaine and, to a lesser extent, on a few figures of the following generation like Paul Valéry in his *Album de vers anciens*. [19]

A pesar de las criticas por la contradicción entre pasividad y la esencia lírica parnasiana, este grupo logró alcanzar la perfección del parnasianismo francés de fines del siglo XVIII. La misión poética parnasiana pretendía restaurar la tersura de la poesía, al recuperar la herencia de los clásicos, objetivando e impersonalizando la lírica, mas no deshumanizándola. Así mismo, urgia alejarla de todo sentimentalismo, intimidad y misterio que parecía haberle imprimido la estética romántica. Algunos de los poemas que representaron la perfección parnasiana francesa conforman parte de la colección Les fêtes galantes de Verlaine. Otros poetas como Heredia, Tailhade, Signorer y Villehervé se unieron al grupo, que a la postre, ejercería gran influencia sobre la poesía española y americana de fines del

---

[19] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 880-1.

siglo XIX. A pesar de cultivar primordialmente la forma, el parnasismo no descuidó el mundo de las ideas como base de la creación artística, más bien las encubrió con imágenes preciosistas. El parnasismo que se desarrolló en Francia se va a diferenciar direccionalmente del tipo de simbolismo enigmático, jeroglífico y escapista que caracterizó a la poesía decadentista. En el parnasismo tuvo lugar el más profundo espíritu clásico ilustrado y halló su mejor expresión el ingenio liberalizador de los excesos de los románticos, basando parte de su estética en la tradición greco-latina, terreno propicio en el que se levantan los cimientos líricos de Valencia. Para críticos como Max Henríquez Ureña, el bardo payanés es el más parnasiano de los modernistas, no sólo en Colombia sino en todo el continente. Según el escritor, la estética parnasiana de Valencia logra opacar de alguna manera su emotividad y tibieza humana; lo que otros, en resonada controversia, llamaron frigidez o poesía marmórea:

> Valencia fue, acaso, el menos espontáneo de los modernistas, por cuanto el alígero vuelo de su inspiración estaba refrenado por el anhelo de perfección de la forma, pero nadie pudo superarlo en justeza y elegancia. Fue, en el más exacto y elevado sentido de la frase, un poeta impecable.[20]

La evasión del alma del poeta de un mundo al que no se logra adaptar es uno de los componentes más importantes de la estética del simbolismo francés; sin embargo, tal evasión no siempre se percibe como un escape hacia el exterior sino como un refugio o un descubrimiento intimista, que de todos modos lo aleja de la

---

[20] Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) 317.

realidad tangible. La estética parnasiana, a pesar de su restrictivo culto a la forma, parece servir también de vehículo de escape a algunos poetas que alcanzaron su consagración durante la época modernista.

> Si hay evasión, no será de lo real, sino del mundo hostil y retrógrado que les cerca. La evasión puede ser en el tiempo o en el espacio; hacia dentro o hacia la lejanía. Rimbaud vive una "temporada en el infierno"; Rubén, en Versailles; Machado, en las secretas galerías del alma; Guillermo Valencia, en Grecia; Herrera, en su "torre de los panoramas"; Valle-Inclán, en un mítico pasado bárbaro-heróico. Cielo o infierno, umbrales del sueño o puertas de la eternidad; es lo mismo. [21]

El movimiento simbolista, desarrollado en Francia a partir de 1885, se constituyó en una reacción a la crudeza del naturalismo europeo y a la supuesta estética marmórea del parnasismo; sin embargo, no logró liberarse del fantasma romántico. Como lo considera Paz, el simbolismo "es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es *el otro* romanticismo europeo." [22] Según Octavio Paz, esta nueva forma de romanticismo implica influencias y afiliaciones que resultan en lo que se distingue como el simbolismo francés. Al observar la dinámica de los movimientos e influencias de la época se puede sintetizar que las afiliaciones

---

[21] Gullón, 45.

[22] Paz, 99.

principales provienen de dos corrientes: el romanticismo alemán y la influencia directa de Carlyle y Wagner, así como la corriente que representan Coleridge y Poe. Estas corrientes afluyen a un catalizador principal, el padre del simbolismo francés, Baudelaire, a partir de quien se desarrollan tres tendencias poéticas: la afectiva, la intelectual y la fantástica: de la primera, Verlaine y los decadentes afluyen a la segunda, la del simbolismo de Mallarmé y sus sucesores encabezados por Moréas, quienes reciben la influencia de la tercera caracterizada por Rimbaud, cuya estética desembocaría posteriormente en el surrealismo. De acuerdo con el "Manifiesto del simbolismo", redactado por Jean Moréas en 1886, Baudelaire se convierte en el verdadero precursor de los simbolistas y la denominación del movimiento encaja razonablemente la tendencia vigente del espíritu creador en el arte, enemigo de la declamación y la objetividad.[23]

Debido al complejo contexto en que se desarrolló el simbolismo la definición tradicional que explica la ideología y estética del movimiento está asociada con denominaciones, ya sean paralelas o sinónimas, como decadencia, neo-romanticismo, imaginismo e incluso como equivalente a modernismo:

> Symbolism can be defined as the refinement of the art of ambiguity to express the indeterminate in human sensibilities and in natural phenomena. Its 'symbol' must be distinguished from the religious, anthropological, psychological, and semiotic uses of the word. Its immediate referent is the Swedenborgian terminology from which Charles Baudelaire (1821-67)

---

[23] Véase Jean Moréas, "Manifeste du Symbolisme" Le Figaro 18 Sep. 1886: A1.

borrowed the notions of 'correspondences' and 'the forest of symbols', which were crystallized in his sonnet 'Correspondances.' But he modified the Swedenborgian allegorical relationship between the material world and the supernatural, between physical characteristics of objects and landscapes and moral qualities. He used the vertical correspondence indirectly in linking the visible with the invisible, and horizontally he connected the various sense perceptions through images that suggested synaesthesic analogies.[24]

El simbolismo francés puede entenderse como un movimiento cuyo objetivo estético era penetrar más allá de la sensibilidad hasta el mundo de las ideas y emociones más profundas. Esta actitud de transcender al mundo hostil introdujo otro tipo de representación estética en la cual el poeta tiene que estar a cierta distancia del objeto para profundizar en él o para proyectar un estado del alma. El simbolismo procuraba entonces aventuarse en lo misterioso, intangible y desconocido, soñando conocer lo que está más allá de las cosas o detrás de la realidad. Por esta razón, el espíritu simbolista pareció detenerse a soñar con lo vago, lo indefinido y lo irreal como una forma de escapar del mundo de las cosas y de la humanidad misma, ascendiendo a una espiritualidad que buscaba, en algunos extremos, alcanzar la verdad absoluta. La concepción de que el poeta como ser inspirado ve lo que los otros no pueden ver, o que sólo algunos que comparten códigos secretos logran decifrar sus significados los llevó a designar al

---

[24] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1256. Véanse también definiciones paralelas como las de Northrop Frye, "Three Meanings of Symbolism" Yale French Studies 11 (1952): 11-9; y Charles Chadwick, "The Theory of Symbolism" Symbolism (London: Methuen, 1971) 1-3.

símbolo como la clave ideológica de su estética. El poeta oficiaría dentro de este esquema como una especie de celebrante o médium, cuya función es revelar el misterio de la palabra en un acto de comunión poética, sentando las bases para establecerse como una seudo-religión evocativa.

El simbolismo, además, encontraría en el juego de metáforas y sinestesias el lenguaje mismo de sus imágenes; sin embargo, al tener un carácter evocador de lo vago y misterioso, la exageración metafórica animaría a algunos poetas franceses a cristalizar extravagancias, con las cuales la estética llegaría a caer en un hermetismo enigmático, poblado de símbolos privados y dirigido a una selecta minoría. La estructura del poema cambiaría de acuerdo con el énfasis propuesto, es decir en el contenido más que en la forma, y matizado por un vocabulario casi telegráfico, que rompería con las convenciones neo-clásicas de los parnasianos. El verso simbolista generalmente trató de liberarse de las limitaciones parnasianas, pasando a ser en algunos casos una especie de prosa rimada o ritmada, de acuerdo con la idea, pero en vez de presentar objetivamente las cosas, como los parnasianos, alude a ellas, sugiriéndolas en vez de nombrarlas. Como precepto de la nueva estética se proclamó la oscuridad del concepto como una excelencia artística y, mediante los fenómenos sinestésicos el poeta pudo oír con los ojos, ver con los oídos y distinguir los matices coloridos de un perfume. Charles Baudelaire hizo de la analogía y las correspondencias el núcleo de su poética, y su famoso poema "Correspondances" marca, por la ambigüedad de las analogías, el modelo sinestético y evocador que hará parte de la estética de los simbolistas franceses. En un ensayo "Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris",

Baudelaire expresaba que:

> Le lecteur sait quel but nous poursuivons: démontrer que a véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. [25]

De otro lado, la estética simbolista francesa trató de asimilar la poesía a la música, especialmente a la de Wagner, dejando de lado el sentido de las palabras para buscar en ellas efectos inefables. Se trataba entonces de lograr una armonía perfecta entre el sonido y el sentido. Valencia, sin embargo, no compartió la idea de hacer un tipo de poesía con un propósito musical, que interfiriera con los recursos visionarios del lenguaje. La concepción de Valencia sobre la relación entre música y poesía se opone abiertamente a lo que pensaban algunos simbolistas franceses desde una perspectiva filosófica y otra técnica:

> The relation between music and poetry had been conceived philosophically by Baudelaire and Mallarmé; for other members of the coterie it had simpler,

---

[25] Charles Baudelaire, Œuvres Complètes (Paris: Gallimard, 1961) 1213. En lo sucesivo las citas a la obra del poeta provienen de la misma edición y la página se indicará entre paréntesis al lado del texto.

more technical implications. Paul Verlaine (1844-96) insisted on the nature of poetry as 'music above all else' in his 'Art poétique', moving poetry from its visual base toward phonemic and tonal structures. [26]

Sin embargo, para Valencia la música no podía convertirse en preocupación poética y por lo tanto no se debería convertir en prioridad, dejando de lado la esencia misma del lenguaje y la imagen para caer en otro género. Valencia no evidencia la exageración a la que llegaron algunos simbolistas, y de hecho su estética se mantuvo en una línea conservadora, acatando sólo algunas técnicas en el juego de imágenes para enriquecer su idiosincrasia poética. De acuerdo con Valencia:

> Son cosas distintas; la poesía tiene que preocuparse en parte con el significado de las palabras, la música no. El resultado de confundir la técnica de la música con la de la poesía es el de producir poesía sin sentido o música cargada de interpretaciones pictóricas extrañas a la esencia de la música. La poesía es bailar--andar rítmicamente; la prosa no es más que andar. [27]

El modernismo, corriente estética en la que maduró la lírica de Valencia, no representó una violenta reacción contra las costumbres y obras literarias conocidas hasta entonces, sino que vino a representar una extensión a las transformaciones introducidas por los románticos. Para Octavio Paz, el modernismo

---

[26] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1256.

[27] Citado por John T. Reid, "Una visita a don Guillermo Valencia" Revista Iberoamericana 2 (1940): 201.

es una muestra más de la omnipotencia del romanticismo: "fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: otro romanticismo." [28] Sin embargo, la compleja y multiforme estética que llega a desarrollar el modernismo se resiste a una definición concreta, y su renovador espíritu de individualismo, anarquía y culto a la belleza no se reduce a un esquema definido, a causa de las divergencias estéticas de sus representantes. El poeta nicaragüense Rubén Darío y el cubano José Martí se constituyeron en el eje del movimiento a partir de 1880, marcando no sólo una era en la historia literaria de la lengua española, sino plantando la semilla de la cual emergería con autonomía propia la literatura hispanoamericana contemporánea.

> The fundamental importance of Modernismo is two fold. First, it represented a total renovation which enriched and perfected form as well as content, returning vitality to the Spanish language. Second, Modernismo produced a group of poets whose work was on a par with the former excellence of Hispanic poetry, stunted since the seventeenth century. [29]

El modernismo, más que una época, fue una forma de renovación de estilo litarario a partir de una nueva actitud y estado de espíritu. Inicialmente la prosa cromática de José Martí marcó el comienzo del cambio de actitud en la estética romántica, pero fue particularmente en la poesía, que el nuevo movimiento procuró

---

[28] Paz, 126.

[29] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 796. Además véase Juan Ramón Jiménez, El modernismo: notas de un curso (1953) ed. Ricardo Gullón (México: Aguilar, 1962).

desligarse de los modelos tradicionales del verso español, así como de las ideas, las frases cliché y el vocabulario proveniente del naturalismo. No obstante, al adoptar estéticas ya existentes en Europa pareció inicialmente una forma de préstamo adaptado a una nueva forma de expresión, o como la mezcla de estéticas, ante todo francesas, vaciadas en un nuevo molde, de este modo lo recibieron sorprendidos los poetas noventayochistas españoles. Esto se debió, quizás, de la carencia de fe en lo propio, por parte de un mestizaje americano, que debió buscar modelos europeos para lograr definitivamente un reconocimiento mundial, causa del proceso de transplantación de la cultura europea en América. Como indica A. Julián Pérez:

> La cultura latinoamericana fue considerada una cultura 'incompleta' que debe ser corregida adecuándola mejor a los requerimientos del modelo. Esto ha creado un sentimiento de inferioridad y un deseo ferviente de emular los modelos ejemplares de la otra cultura, considerada madre, transformando a Latinoamérica en una caja de resonancias de las tendencias estéticas europeas 'internacionales.' [30]

No obstante, ha sido evidente que movimientos como el parnasismo, el simbolismo y hasta el impresionismo vinieron a enriquecer con su estética a un nuevo tipo de sincretismo post-romántico cosechado en el nuevo mundo.

El comienzo del modernismo estuvo entonces marcado por la adopción de

---

[30] Alberto Julián Pérez, Modernismo, vanguardias, posmodernidad: Ensayos de literatura hispanoamericana (Buenos Aires: Corregidor, 1995) 32. En lo sucesivo las citas al autor provienen de esta edición y sólo la página se indicará en la nota.

imágenes libres, sugestivas y desafiantes, sin importar mucho la tradición de la que provenían, ya fueran románticas, realistas o naturalistas u orientales, lo importante era que el lenguaje estuviera trabajado y pulido artísticamente. Aunque esta preocupación formal, que parecía estar dirigida sólo a una minoría culta acercó a los modernistas a la pasión formalista del parnasismo, depurando la estética del verso con la elegancia romántica, de la que querían evitar, curiosamente, todo exceso. El modernismo se nutrió entonces, al menos en un comienzo de dos vertientes más complementarias que antagónicas, el parnasismo y el simbolismo, evidencia del afrancesamiento literario hispanoamericano. El parnasismo pretendía imponer a la poesía un rigor formalista, más preocupado por la teoría del arte por el arte; por el contrario, el simbolismo enfatizaba la importancia de transmitir sentimientos y emociones, basándose en una sensibilidad trascendente, sin la participación de la razón ni la lógica. Ambos profirieron básicamente los mismos principios estéticos que distinguirían al modernismo hispanoamericano, representando una abierta oposición al industrialismo europeo y revelando gran nostalgia, no sólo por el pasado helénico, sino por el orientalismo y lo exótico. De acuerdo con Sanín Cano, los modernistas "sufrieron la influencia de los parnasianos en cuanto a la belleza de las imágenes y al sentimiento moderno de la naturaleza, pero no quisieron mutilar la emoción sino acomodarla al pacto leal de la inteligencia con la nueva sensibilidad." [31] El rango de alcance de la estética modernista no es fácil de definir, por ser un producto lógico de unas circunstancias

[31] Sanín Cano, 180.

específicas en que la expresión artística hispanoamericana logró fundirse para dar una nueva forma; pero los componentes de la fórmula quedan esparcidos hasta la posteridad, transformados, mas no destruidos. Como indica Schulman:

> El modernismo se prolonga y se traduce en una preocupación o una actitud perenne visible en el arte inventivo y en la esmerada expresión literaria, cualidades que, por ejemplo, caracterizan la manera contemporánea de concebir la prosa narrativa en América, diferenciándola de la peninsular. [32]

Surgen entonces los iniciadores de una renovación poética surgida en Hispanoamérica con rasgos y ambiciones universales, para señalar un nuevo derrotero estético basado en la búsqueda de una expresión artística propia. La historia del modernismo señala a José Martí y a Manuel Gutiérrez Nájera, quienes incorporaron inicialmente las sugestivas influencias francesas dentro de las raíces de la poesía y la prosa española del Renacimiento, como los auténticos iniciadores del modernismo y no a Rubén Darío, como él lo reclamaba. Fue en 1888 con Azul que Darío se convirtió en el eje central y "agente de enlace", como lo denomina Octavio Paz, de la estética modernista.[33] José Martí, Gutiérrez Nájera y, posteriormente, Rubén Darío, Julián del Casal y en Colombia José Asunción Silva y , seguidamente, Guillermo Valencia, marcaron el comienzo de una generación de poetas hispanoamericanos que desde diversas regiones del continente y casi

---

[32] Iván Schulman, Génesis del modernismo (México: Colegio de México, 1966) 15.

[33] Paz, 86.

sin conocerse, enaltecerían las letras hispanas en un período de gran actividad creadora que se desvanecería a partir de 1910.

Sin duda, la gestación del espíritu modernista se debió en parte al contacto de Rubén Darío, en Chile, con la obra romántica de Víctor Hugo, la parnasista de Leconte de Lisle y la simbolista de Verlaine y Rimbaud, a la sombra de Baudelaire, contacto que también compartió José Asunción Silva directamente en París.[34] Además, el factor lingüístico jugó un papel importante a causa de las características románicas que comparte el español con el francés, sin descontar la gran fascinación por la cultura y el pensamiento francés que ya existía desde los ideales de la independencia. Ivan Schulman considera así la génesis del movimiento modernista:

> El escritor modernista, sensible a las corrientes filosóficas e ideológicas epocales, y enfrentado al desmoronamiento de la religión y de los valores espirituales iniciado por el triunfo del positivismo y de la ciencia experimental, produce una literatura que cala hondo, una literatura que, estudiada en sus aspectos ideológicos y metafísicos es más que una expresión preciosista, frívola, afrancesada y escapista como han insistido en proclamarla los tradicionalistas. [35]

Sin embargo, hay que complementar esta apreciación diciendo que de lo que más se le ha imputado al modernismo, en su primera etapa, es de explotar un

---

[34] Consúltese el importante estudio de Angel Rama, Rubén Darío y el modernismo (Caracas: Alfadil, 1985).

[35] Schulman, 18.

desbordente exotismo, a través del uso recurrente de imágenes orientales y de símbolos misteriosos. L'Orient (1877) de Théophile Gautier, junto a otras obras como Festons et Astragales (1859) de Louis Bouilhet, fueron de gran influencia en el exotismo que buscaron los modernistas en la estética preciocista de China y Japón. Catay (1929), de Guillermo Valencia, es una muestra de la curiosidad modernista por 'el otro', en busca de una nueva estética surgida de los delicados trazos de la filosofía oriental. Buena parte del léxico modernista aparecería entonces, como en el caso de Prosas Profanas (1896) de Rubén Darío, poblado de cisnes, princesas, palacios y exótica joyería. Sin embargo, es lógico pensar que estos elementos estaban revestidos de un profundo simbolismo que reflejaba ante todo una angustia metafísica, una soledad espiritual y una incertidumbre histórica por el futuro de las sociedades humanas.[36] Con respecto al símbolo por excelencia del modernismo, el cisne, Valencia ya en 1899 había compuesto un poema "Dijo la lechuza", publicado en Ritos, en el que revela a este animal como un símbolo de espiritualidad y existencialismo, asumiéndolo como ave heráldica alterna de la estética simbolista en el modernismo, pues puede de ver en la oscuridad. En la segunda, cuarta y quinta estrofas caracteriza así Valencia a esta ave simbólica:

> Ave, por su fealdad aborrecida;
> símbolo de la desgracia y de reproche,
> vivo a los esplendores escondida
> y es mi imperio la sombra de la noche.

---

[36] Véase Raimundo Lida, Rubén Darío. Modernismo (Caracas: Monte Ávila, 1984).

. . . . . .

Imagen de la Fe que a los fulgores

de la razón esquiva su mirada;

pero sabe cruzar por los horrores

de la duda; vencer por estertores

de la muerte y mirar entre la nada. . . (44)

Un recurso lógico que encontraron los modernistas fue sugerir a través de su lírica una realidad diferente a la que parecía oprimirles el alma ante la marginalidad de las repúblicas latinoamericanas. Se hizo evidente, especialmente al final de la era modernista, la preocupación por la distancia existente entre la poesía y la realidad social latente en el espíritu de sus lectores. Por esta razón se habrían de elaborar versos con registros de la lengua cotidiana, lográndose giros inesperados por su simplicidad. Esta segunda etapa del modernismo exhibió una desafiante conciencia americanista, como es el caso del último Darío en su poema "A Roosevelt" en Cantos de vida y esperanza (1905). [37]

Desde un comienzo, Valencia fue un gran impulsor de las ideas del nuevo movimiento americano, poniendo al servicio de la cultura hispana una lírica en consonancia con los cambios históricos y con la realidad social del continente. El conocimiento de la antigüedad y los clásicos fue un factor decisivo en su originalidad, ya que adoptó de ellos la filosofía más trascendente, aunque en un

---

[37] Para tener una mejor idea de la concepción que se apropia Rubén Darío y la importancia de Baudelaire, véase Alfredo A. Roggiano, "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto" Nuevos asedios al Modernismo ed. Iván A. Schulman (Madrid: Taurus, 1987) 39-50.

contexto humano, moderno y universalizante. Este contexto incluye necesariamente a un movimiento como el romanticismo, del que Valencia tomó lo más sensible de su estética, es decir, la libre comunicación de un estado de alma poético en íntimo contacto con la naturaleza y la existencialidad. La materialización de este esfuerzo es sin duda la concepción del poema "Anarkos", manifiesto social-cristiano de la lírica valenciana escrito en 1897.

En cuanto a la estructura métrica en general, el modernismo se preocupó por desarrollar versos más extensos, especialmente el alejandrino, pero curiosamente resucitó metros tan antiguos como el zéjel, el monorrimo medieval, por ejemplo en Versos sencillos (1891) de Martí y "A Lastarria" de Rubén Darío (1888); como también el hexámetro greco-latino, adoptado en algunos versos de Rubén Darío y Guillermo Valencia en "Salutación al optimista" y "A Popayán" respectivamente. Sobre su poema "A Popayán," escrito en homenaje a su ciudad natal, describía Valencia su estructura:

> Quise cantar sus glorias valiéndome de ritmos clásicos, de los mismos con que Horacio entonó su canto secular a la grandeza del pueblo romano. La escogencia de este metro, el hexámetro, era de suyo un compromiso, que aparejaba grandes dificultades por razones técnicas en la vida fonética de las dos lenguas, como por la escasez de palabras breves en la castellana. Para evitar le sequedad inherante a la falta de consonantes regulares apelé al agudo de dos palabras, que en el léxico poético, aprovechado es muy limitado también. El esfuerzo sintético para captar en formas precisas, ligadas y breves, los atributos físicos y orales de la ciudad cantada. El

empeño constante que anima todo el canto porque este se mantenga en una atmósfera de elevación y soberbia grandeza. [38]

De otro lado, la importancia estética del adjetivo en la poesía modernista se ha de ver a lo largo de la obra de Valencia, determinando gran parte de su originalidad y de su carácter simbolista; por ella desfilan imágenes como: "rubias estrellas," "castas lluvias," "perezoso despertar," "volubles palmas," "fatigado beso," "voluptuosa tristeza," "blanca fatiga," "lánguidos camellos,"" elásticas cervices," "ávaro olvido" y "arisca bandada de sueños." El uso de este tipo de epitetos es una de las razones por las cuales se le acuña a Valencia el calificativo de poeta simbolista, porque a través de su poética el lenguaje es el instrumento no sólo de la imaginación poética usada para esculpir imágenes sino de la sensibilidad y espiritualidad del poeta, residentes en su poder evocativo. El deseo de superación humana hacia los más altos ideales, presente en el espíritu poético de Valencia, determinará un conflicto filosófico entre lo positivo y lo negativo, la materia y el espíritu, el vicio y la virtud, y el paganismo y los principios cristianos.[39] A causa de estas dualidades, por las que también se les conoció a los poetas simbolistas franceses, a Valencia se le puede incluir entre el grupo de los poetas "escapistas" y más que eso "intimistas." Un poema tan representativo de la obra valenciana

---

[38] Citado por Cruz Santos, 211.

[39] Véase la discusión a los poemas "San Antonio y el Centauro" y "Palemón el estilita" en el tercer capítulo para una mejor comprensión del manejo de las dicotomías de Valencia.

como "Los camellos" ejemplifica dicho sentimiento característico de los simbolistas, aunque en Valencia la interiorización sea una forma de evasión y no una mera preferencia artística. " 'Los camellos' expresa en realidad la verdadera cumbre de la evasión de Valencia, su idea de que el poeta necesita evadirse del mundo prosaico." [40]

La gran admiración que sintió Valencia por José Asunción Silva y el profundo dolor que representó su trágica muerte, reflejan inconformidad y escapismo en poemas como "Los camellos", en el que los dos lánguidos camellos que van llevando a cuestas "el sacro monolito" pueden ser artistas/poetas como Silva y el mismo Valencia. Sin embargo, esta interpretación puede variar de acuerdo con los distintos momentos del poema y por su intensidad melancólica. Las imágenes del poeta amigo que se va para siempre parecen fundirse con el espejismo de la mujer amada reflejado en las fuentes de zafiro, o sea, en los ojos ausentes, como termina magistralmente el poema:

> Y sí a mi lado cruza la sorda muchedumbre,
> mientras el vago fondo de esas pupilas miro,
> dirá que vio un camello con honda pesadumbre,
> mirando silencioso dos fuentes de zafiro... (12)

El caso de las imágenes de este poema representa un ejemplo de afinidades con la poesía francesa, particularmente con la del parnasiano Leconte de Lisle, cuyo

---

[40] Arturo Torres-Ríoseco, Historia de la literatura iberoamericana (New York: Las Américas, 1965) 101. En lo sucesivo las citas al autor proceden de esta edición y sólo se indicará el número de la página en la nota.

poema "Les éléphants" pudo haber servido de idea para crear una imagen de un animal colosal, que sirva de metáfora a la grandeza del artista y a su desolado deambular en un medio hostil. Una vez concebida la visión, Valencia opta por imprimir la sensibilidad simbolista que compartió con su compatriota José Asunción Silva.

A causa de su admiración por la estética simbolista, Valencia se aproxima esteticamente a la obra de Baudelaire, por ejemplo, en "Albatros", poema del cual escribió una admirable versión en español, mientras que poemas como "Cigüeñas blancas", "Los camellos" y "Palemón el estilita" se constituyen en verdaderos cuadros de colores y sensaciones que si bien están enmarcados por una estructura clásica parnasiana, logran sugerir emociones espirituales tan intensas como el despegar del alma misma. Valencia describe así la creación del primero, para responder a sus detractores:

> En mi primer poema, 'Cigüeñas blancas', me propuse hacer una visión simbolista, a vuelo de pájaro, de muchos tópicos que habían inquietado mi espíritu. En este poema la unidad, lo mismo que en el vuelo del ave, reside la continuidad del impulso latente, y no en el desarrollo cronológico en la colocación ordenada y metódica de los conceptos, de la propia manera que un aviador desenvuelve intensiva y extensivamente su itinerario aéreo, que le permite hacer la síntesis desde las alturas de la mocedad e incongruencia de los paisajes que contempla al pasar. Esto para explicar la falta de

concatenación y de unidad de la acción de que algunos filisteos han tachado el poema. [41]

Valencia es uno de los pocos modernistas que manifiesta su espíritu religioso en sus versos, aunque sea para contrastarlo con su paganismo poético; sin embargo, en sus poemas considerados religiosos se manifiesta más la mentalidad humana en su desfase ante los cambios sociales y culturales, siempre tomando las civilizaciones antigüas como una parábola para explicar la nuestra contemporánea. El cristianismo en sus poemas se impone sobre el paganismo inexorablemente, por ejemplo, en los dos sonetos dedicados a la obra de Miguel Ángel, el "Moisés". El contraste entre paganismo y cristianismo se pone de manifiesto también en poemas como "San Antonio y el Centauro", "Palemón el estilita" y "En el circo," que conforman una trilogía en la que sin duda es el cristianismo el que supera finalmente a su antítesis. Sobre su poema preferido, Valencia afirmaba en 1928:

> Es "San Antonio y el Centauro." Lo escribí bajo la inspiración de una lectura en latín de la vida de San Pablo Eremita, por San Jerónimo. Desde el punto de vista del concepto ese poema trató de esbozar un paralelo entre la belleza estética del mundo pagano, con sus divinidades, sus héroes y el culto voluptuoso de las formas, frente al fundador del cristianismo y a la grandeza ética de éste. El léxico es escogido, abundante en imágenes que aspiran a la plasticidad y en muchos de cuyos pasajes, con un mínimum de

[41] Citado por Cruz Santos, 211.

recursos idiomáticos se ha tratado de producir una vasta emoción sosegada.[42]

En "El coloquio de los centauros" de Rubén Darío, la preocupación está en adentrarse en un tema tan lúgubre como el de la muerte del hombre, sin implicar, como sí lo hace Valencia en "San Antonio y el centauro", la muerte de los principios morales que implica estar fuera de la fe cristiana. Finalmente, la paradoja de la debilidad que vence a la fuerza, como el cristianismo al paganismo clásico, se manifiesta también en las imágenes de dos mujeres de la historia sagrada que también fueron figuras en cuadros franceses del *fin de siècle*, Judith y Salomé, quienes se atrevieron a desafiar el poder del hombre al cortar las cabezas de Holofernes y Juan el bautista, en los poemas de síntesis y antítesis, "Las dos cabezas." Este juego de antítesis y contrastes lo acerca mucho a los gustos de Baudelaire, Darío y Lugones, contraponiendo no sólo filosofías, personajes históricos o bíblicos, sino una gran riqueza de léxico y matices de colores, aunque dentro de un contexto de alta moralidad cristiana.

Este capítulo ha ilustrado una visión panorámica de la vida, formación y antecedentes líricos de Guillermo Valencia, como una forma de introducir su relación con la estética simbolista desarrollada en Francia a partir de la obra de Baudelaire. Por tal motivo, se ha partido de las definiciones tradicionales con las que concuerdan la mayoría de críticos de este período literario, y a parir de ellas se han establecido algunos paralelismos estéticos y técnicos entre Valencia y

---

[42] Citado por Cruz Santos, 210.

modernistas tan importantes como Rubén Darío y José Asunción Silva. Se han señalando además su coincidencias y algunas diferencias en perspectiva y tiempo cronológico y, finalmente se ha dado una idea de motivos comunes a los simbolistas y a Valencia, el escape interior y la exhaltación del poeta como absoluto creador de la belleza en el arte.

En el siguiente capítulo se discutirá en detalle el desarrollo de la estética del simbolismo francés, destacando la importancia de la filosofía de Schopenhauer y Nietzsche en la conformación de la estética de Valencia, que sigue algunos de los derroteros marcados por Baudelaire. Asímismo, se enfatizan las características estéticas más sobresalientes, no sólo en Baudelaire sino en Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, a través del estudio de algunos de sus poemas representativos, resaltando los puntos de contacto con la obra de Valencia. Se pondrán en perspectiva de análisis los textos que de alguna manera sirvieron de modelo al desarrollo estético de Valencia, tanto las versiones al español de Baudelaire y de los simbolistas franceses, como de algunos poemas orígínales en los que más coincide con la filosofía y estructura de los franceses y de otros poetas modernistas.

Capítulo II

El simbolismo: resonancia de una estética y filosofía europeas en Hispanoamérica

> The poet has comprehended the idea of man from some definite side which is to be represented, thus it is the nature of his own self that objectifies itself in it for him.
>
> – Schopenhauer [1]

El simbolismo francés no sólo representó una evolución necesaria de la estética del romanticismo, sino que se constituyó en cause de múltiples corrientes literarias y tributario de una tradición de la que se enriquece no sólo el modernismo, sino los movimientos de vanguardia que le sucedieron. La llegada del simbolismo a Hispanoamérica coincidió con la formación estética del modernismo y representó un intento de ruptura con la tradición lírica española. De acuerdo con Gullón, el modernismo se originó en el cruce de dos tendencias, la parnasiana y la simbolista: "la parnasina, representada por los poetas para quienes el principal objetivo era la forma impecable, "bella"; la estrofa tersa y, "marmórea"; la dirección simbolista quería, al contrario, interiorizar la poesía."[2] La aventura estética que representaba

---

[1] Arthur Schopenhauer, The World as Will and Idea Trans. R.B. Haldane and J. Kemp (London: Kegan Paul, 1907) 333. En lo sucesivo las citas del autor provienen de la misma edición y sólo la página se indicará en la nota.

[2] Gullón, 11.

acogerse a las corrientes francesas coincidiría también con el espíritu de hastío y decadencia, que no le era exclusivo a los poetas europeos, sino que ya flotaba en el ambiente artístico del nuevo mundo. El simbolismo francés, aunque arraigado en los ideales del romanticismo y abogando por el individualismo y el irracionalismo, procuraba nuevos matices de perfección a la poesía y al mismo tiempo elevar un grito de rebelión artística ante la incertidumbre que deparaba el siglo XX. Obedeciendo a la lógica de la tradición lírica, el simbolismo compartió con el parnasismo el ideal absoluto de la belleza y, adoptó algunos símbolos estéticos usados por los parnasianos, como es el caso del cisne, que fueron acogidos posteriormente por los modernistas hispanoamericanos, en su deseo por darles efectos estéticos nuevos y elevar el grado de virtuosidad del poeta. Puede afirmarse, como observa A. Julián Pérez, que la estética parnasiana influyó, al menos inicialmente, más que la simbolista en los modernistas, como se evidenció en Prosas profanas, (1896) de Rubén Darío:

> Los poetas latinoamericanos se adaptaron con dificultad al nuevo lirismo simbolista que Darío incorporara en Cantos de vida y esperanza, publicado en 1905, casi veinte años después que Moréas diera a conocer en Francia el manifiesto del grupo, al punto que J.R. Jiménez pudo decir que el Modernismo latinoamericano había sido fundamentalmente parnasiano, mientras el español, representado por figuras como el mismo Jiménez y Antonio Machado, había sido simbolista.[3]

---

[3] Alberto Julián Pérez, 47.

Sin embargo, la familiaridad de Valencia con Baudelaire y la estética simbolista estaba ya presente en Ritos, seis años antes de que se evidenciara en Cantos de vida y esperanza. Además, es recurrente en el poeta colombiano una adopción independiente de estructuras, temas y estéticas provenientes de los clásicos y de la filosofía europea, que no se expresan necesariamente a través de la misma síntesis, ni del espacio cronológico que caracterizó la obra de la élite modernista en Hispanoamérica.

El presente capítulo traza en perspectiva la estética simbolista a partir del gran despertador de la nueva conciencia y madurez del símbolo en la poesía, Charles Baudelaire. Su filosofía y estética del símbolo habrían de proveer los componentes necesarios para comenzar un movimiento que aunque generado en Francia, representa la madurez intelectual y artística de la poesía universal. El legado de Baudelaire, clave en la comprensión del simbolismo de Valencia, encontraría en Mallarmé, Verlaine y Rimbaud, tres exponentes magistrales de la nueva inquietud poética. A pesar de las diferentes personalidades y caracteres, los herederos de Baudelaire continúan la exploración de nuevos horizontes para conformar una estética totalizante en la que la música y las artes plásticas logren integrarse al objetivo absolutista de la poesía. La relación entre las artes visuales y las letras ha de afectar profundamente no sólo la obra de Mallarmé, sino el proceso creativo en la lírica de Valencia. Las versiones del poeta colombiano, basadas en poemas de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine proveen una idea de la familiaridad de Valencia con la estética simbolista francesa y dejan relucir su

dominio del idioma español. Finalmente, se quiere sondear la influencia que permeó la conciencia estética de los modernistas hispanoamericanos, a pesar de su gran variedad, y el caso particular de Valencia al responder al auge incontenible de la oleada europea que no parecía sucumbir al golpear las ávidas costas del Atlántico.

I. Baudelaire o la madurez del símbolo poético.

La filosofía poética de Baudelaire fue, sin duda, determinante en la estética de los primeros simbolistas franceses. A pesar de haber muerto en 1867, mucho antes de la institucionalización del simbolismo como movimiento literario en 1885, el alcance del credo de Baudelaire se extendió no sólo a la configuración de la estética puramente literaria, sino a todo un estilo de vida. Según Fowlie, a la exposición de la verdad y de la infinita belleza, ya intuida a través de los parnasianos, se vino a agregar el elemento de lo extraño, introducido por Baudelaire, para quien la belleza, al ser absoluta sería necesariamente bizarra y decadente: [4]

---

[4] Véase Wallace Fowlie, Poem & Symbol: A Brief History of French Symbolism (University Park: Pennsylvania State UP, 1990) 10. En lo sucesivo las citas al autor provienen de la misma edición y sólo se indicará el número de la página en la nota. Fue precisamente de "bizarra" que se le llamó a la gran obra poética de Baudelaire, Les Fleurs du mal, que en su edición publicada en 1868 con un prólogo de Théophile Gautier, a quien le dedicara su texto de 1861, defiende la obra del recién fallecido de otros calificativos como anormal e histriónica. Para una ampliación del término, véase Emmanuel Adatte, Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris (Paris: Corti, 1986) y Lloyd Austin, L'Univers poétique de Baudelaire (Paris: Mercure de France, 1987).

The mysterious word 'décadence' would seem to mean the will of the artist to understand the basic drives of his nature, to explain what Baudelaire called the 'inner abyss' or 'cemetery' of the self, and to use the creation of art as a remedy for 'ennui' or 'spleen,' or what might be called by the simpler term 'pessimism'.[3]

El término "bizarro", empleado por Baudelaire para describir la belleza en la poesía fue complementado con uno más agresivo, el de Verlaine: "poetas malditos" o "satánicos", sobre todo refiriéndose a Rimbaud, Mallarmé y a si mismo. Aunque, a partir de 1883 con el poema de Verlaine titulado "Langueur" se daría inicio al empleo del término "decadente", identificado también como sinónimo del movimiento simbolista francés. Según señala Jurt en su estudio:

Le terme de 'décadents' est par ailleurs mis à la mode par un pastiche de la nouvelle poésie publié sous le titre Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette (dont les vrais auteurs ont été Henri Beauclair et Gabriel Vicaire); le terme générique n'est pas seulement évoqué par le sous-titre de la parodie, mais aussi dans les deux derniers poèmes 'Bal décadent' et 'Décadents.'[4]

La inadaptabilidad social y sicológica que fue evidente en los poetas posteriores a 1885 fue aún mayor a la de aquellos, como Baudelaire anteriores a 1867, fue la

---

[3] Wallace Fowlie, 11.

[4] Joseph Jurt, "Les mécanismes de constitution de groupes littéraires: l'example du Symbolisme" Neophilologus 70 (1986): 23.

causa principal para calificativos de este tipo. El término "Baudelairism" ha sido identificado con las características "bizarras" tanto de la obra de Baudelaire, como de su actitud filosófica y modo de vida, aunque no tan agudizada como los simbolistas franceses de 1885. Términos como "dandismo" y "satanismo"[5] fueron también asociados inicialmente con la figura de Baudelaire y posteriormente con la de Verlaine y "los poetas malditos". De hecho, Verlaine llamó "Les Poètes maudits" a Mallarmé, Rimbaud y Corbière en 1884 en el semanario Lutèce con un tono acusativo por considerarlos poetas 'absolutos.' El título de poetas malditos "répond juste à notre haine et, nous en sommes sûrs, à celle des survivants d'entre les Tout-Puissants en question, pour le vulgaire des lecteurs d'élite, une rude phalange qui nous la rend bien."[6] Otro término que Baudelaire popularizó fue el "Spleen et Ideal"; [7] oposición dialéctica representando un conflicto entre la materialidad y la existencialidad idealizada, refugio último del poeta. El "Spleen" se traduce en una actitud general de la cotidianidad no sólo de tedio, sino de hastío y desengaño de la vida. El poeta es el hombre pródigo que vaga por las calles de la metrópolis francesa como un andar solitario entre la gente, dilapidando su vida

---

[5] En el poema "L'irréparable" de Baudelaire se ponen de manifiesto imágenes del 'teatro banal' en la que el poeta espera su transmutación espiritual a un cielo infernal, coincidiendo con las ideas expresadas por Rimbaud en Une saison en enfer. Véanse también otros poemas de la colección Les Fleurs du mal, como "Alchimie de la douleur" y "Horreur sympathique" Para una ampliación del tema consúltese la discusión que al respecto hace Michael Bishop, Nineteenth-Century French Poetry (New York: Twayne, 1993) 103.

[6] Citado por Joseph Jurt, 22. Véase además el estudio de Claude Escallier, "Mauriac et les Poètes maudits" Etudes de Langue et Litterature Françaises 68 (1996): 155-68.

[7] De hecho "Spleen et ideal" fue el nombre de la primera colección de poemas que aparecen en Les fleurs du Mal.

y fortuna en las excentricidades de un dandi mujeriego y bohemio.[8] Esta caracterización corresponde con la naturaleza evasiva del "Flâneur" que analiza Walter Benjamin en su estudio sobre el París del "segundo imperio" en Baudelaire. Según Benjamin:

> There was the pedestrian who would let himself be jostled by the crowd, but there was also the 'flâneur' who demanded elbow room and was unwilling to forgo the life of a gentleman of leisure. Let the many attend to their daily affairs; the man of leisure can indulge in the perambulations of the 'flâneur' only if as such he is already out of place.[9]

En este contexto, ambos términos, "Spleen" e "Ideal", representan entonces dos fuerzas opuestas que en su lucha pretenden aproximarse a una explicación racional del numen de Baudelaire, a veces inaccesible y sumergido en el misterio absoluto de las sombras. La atracción del poeta hacia lo que es extraño y bizarro es un rasgo de su personalidad que lo hace exclusivo y diferente de los demás, quienes sólo se rigen por convencionalismos puramente humanos, y por tanto imperfectos. Este fenómeno de atracción sólo puede ocurrir en el subconciente del artista, quien trata de involucrarse en la exploración de sueños, fantasías e incluso

---

[8] Según Wallace Fowlie (38), Baudelaire, en contraste con el movimiento literario del que fue ancestro, no estuvo afiliado a ningún grupo poético y se dedicó a llevar una vida más bien distante y privada, y como tal se le respetó en Europa y América aún después de su muerte en 1867. Además, si descubrió valores cristianos no fue por acogerse personalmente al cristianismo, sino por hacerlo sentir en el mundo moderno.

[9] Walter Benjamin, Illuminations Trans. Harry Zohn, (New York: Harcourt, Wolff Books, 1968) 174. También véase, del mismo autor, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism Tras. Harry Zohn, (London: Verso, 1992) 35-66.

alucinaciones por efecto del uso de drogas. Son justamente experiencias como los sueños, en los que la fantasía se funde con la realidad, de la misma forma en que el poeta busca fundirse en su obra para adentrarse en lo absoluto. De acuerdo con Lehmann, en Baudelaire:

> The dream is the world in which the criteria of truth and falsehood are abolished; in which the poet is not bound by the rules of realistic composition; in infusing it into art the poet produces an experience in which the work of art and the artist are fused into one. . . .[10]

La relación entre el poeta como hombre y la vida en su más alta expresión, la presenta Baudelaire mediante estructuras poéticas en las que la calidad del enunciado es la fuerza orientadora de un poema que aparece a simple vista difuso. El estado de alma del poeta se relaciona con la necesidad de expresar un sentimiento acerca del hombre y de los elementos naturales que lo circundan. En el poema "Recueillement", por ejemplo, el estado de alma, en este caso la resignación, también deja entrever el sentimiento de dolor y nostalgia; concluyendo con un llamado de auxilio y solidaridad humana. En los dos cuartetos de este soneto se aletarga el poeta en un momento de reflexión:

> Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
> Tu réclamais le Soir; il descend; le voici:
> Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
> Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

---

[10] A. G. Lehmann, The Symbolist Aesthetic in France 1885-1895 (Oxford: Basil Blackwell, 1950) 85.

Pendant que des mortels la multitude vile,

Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,

Va cueillir des remords dans la fête servile,

Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,

Sur les balcons du ciel, en robes surannées;

Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le soleil moribond s'endormir sous une arche,

Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,

Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. (173)

Otros poemas como "Harmonie du soir" no ofrecen una respuesta al mundo, sino una respuesta a algún aspecto de la experiencia que califica al hombre en el mundo. En los dos primeros cuartetos se pone de manifiesto no sólo este sentimiento sino el recurso de la repetición como efecto lingüístico para reforzar la idea premonitoria de la evasión, como se esfuma el incienso. La memoria del poeta ha provocado este estado de alma en el que las sensaciones sólo dan cuenta de lo efímero y onírico:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige

Chaque fleur s'evapore ainsi q'un encensoir;

Les sons et les parfums tourent dans l'air du soir;

Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'evapore ainsi qu'un encensoir;

Le violon frémit comme un cœur q'on afflige;

Valse mélancolique et langoureux vertige!

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir. (45)

En "Harmonie du soir" el poeta evoca, entonces, un sentimiento de nostalgia, y por medio de la memoria quiere alcanzar la paz de espíritu en los recuerdos de un amor que se ha desvanecido. Las imágenes en este poema son enteramente sugestivas y con los vacíos obvios para ser llenados por la sensibilidad del interlocutor, quien experimenta la emoción y significación de una simbología que en algunos apartes es oscura, como lo puede ser la representación de un arte visual como la pintura.[11] Es una imagen visual la que recupera el recuerdo del ser ausente en el poema "Le portrait", que se trae al presente en un esfuerzo por dar vida no sólo a un amor sino al arte mismo, ambos amenazados por la sombra de la muerte:

La maladie et la Mort font des cendres

De tout le feu qui por nous flamboya.

De ces grands yeux si frevents et si tendres,

De cette bouche où mon cœur se noya.

Noir assassin de la Vie et de l'Art,

Tu ne tueras jamais dans ma mémoire

Celle qui fut mon plaisir et ma gloire! (38)

---

[11] Véase el estudio de Martin Turnell, The Originality of Baudelaire (New York: New Directions, 1974) 15-40.

Valencia hace una adaptación de este poema, enfatizando el sufrimiento ocasionado por la memoria y la inminencia de la muerte, al conjugar los verbos del primer cuarteto en pretérito y al extender los endecasílabos a alejandrinos. Es de destacar que en el primer cuarteto el fuego flameante de Baudalaire es "santo" para Valencia, y en el último verso del soneto Valencia se aventura a calificar de "virgen" a la amante evocada como sólo un demostrativo, "Celle", por el poema de Baudelaire. En versión de Valencia fluyen en español los mismos, primer cuarteto y último terceto, bajo el título "El retrato":

> Trocaron en ceniza, la muerte y los dolores,
> la luz que a nuestras almas prestó su fuego santo:
> ¡de aquella boca en llamas, prisión de mis amores,
> de aquellos tiernos ojos que me dijeron tanto!
>
> . . . . . .
>
> ¡Oh bárbaro asesino del Arte y de la Vida,
> no matarás el alma donde quedó esculpida
> la virgen que hizo un tiempo mis dichas y mi gloria! (151)

Baudelaire emplea el simbolismo como algo más que un correlativo objetivo de sentimientos privados; además de "Harmonie du soir" y "Le portrait", en "L'invitation au voyage", [12] escrito en 1857, se hace evidente la proyección personal del poeta hacia una universalidad en la que sus símbolos sirvan como objetos de admiración para toda la humanidad. La armonía de sus componentes, es decir, el

---

[12] Sin embargo, es apreciable un sentimiento de tedio existencial y escapismo, ancestro a su vez de la colección Les fêtes galantes de Verlaine.

lenguaje, la acústica, las imágenes, el ritmo y la significación logran hacer que un estado de alma del poeta se convierta en todo un paisaje del alma. En "L'invitation au voyage" es apreciable la magia sugestiva que parece embargar al poeta y a su mundo en armónica convivencia. Como Hyslop indica: "Its tone of intimacy coupled with solemnity, its melodic fluidity, its verbal magic, and its use of the refrain, all give it a songlike quality that has caused it to be often set to music." [13] En la primera estrofa es observable esa cascada melódica que pone a navegar en aureola de misterio elementos existencialistas con un tono paternal y reposado:

Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtes yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

---

[13] Lois B. Hyslop, Charles Baudelaire Revisited. (New York: Twayne, 1992) 67. En lo sucesivo las citas al autor provienen del mismo artículo y se indica la página entre paréntesis al lado del texto. Consúltese también el análisi detallado de Georges Bonneville, Les Fleurs du Mal de Baudelaire. Analyse critique (París: Hatier, 1982) 87.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté. (51)

De acuerdo con una definición tradicional, el símbolo actúa como una analogía propuesta por el poeta, de acuerdo con la corriente de su conciencia y de cáracter intuitivo. [14] Sin embargo, para un crítico como Wallace Fowlie la estética del símbolo poético está más relacionada con connotaciones espirituales, y en algunos poetas, religiosas:

> The object in Parnassian art and the symbol in symbolist art are primarily aesthetic, intended to give to the reader a sense of the beautiful. But the literary symbol, as it has been used since Baudelaire's time, in its aesthetic power, has a closer relationship with the religious spirit of man than with any reasonable, practical, or didactic use.[15]

El símbolo en Baudelaire parece comprender patrones fundamentales del espíritu humano en su afán por responder a lo que le es fundamental al hombre en el mundo. Sin embargo, el reconocimiento de este tipo de símbolos dependerá de la disposición y estado de alma del interlocutor, quien idealmente entra en contacto con el símbolo y su evocación emotiva. El símbolo y la imagen visionaria han sido la esencia misma del arte poético de todos los tiempos, si se tiene en cuenta, por ejemplo, que la lírica española tradicional, principalmente a partir de la obra mística

---

[14] Véase A. P. Bertocci, From Symbolism to Baudelaire (Carbondale, Il: Southern Illinois UP, 1964) 178. En lo sucesivo las citas al autor provienen del mismo libro, por tanto, los números de la página se indicarán al lado del texto. Además, véase: Georges Bonneau. Le Symbolisme. (Paris: Boivin, 1930)

[15] Fowlie, 13.

de San Juan de la Cruz, deja ya entrever la exploración de otra realidad intangible, a partir de un vocabulario cargado de intensidad verbal y de una gran sensibilidad evocativa.[16] El crítico colombiano Felipe Lleras sintetizaba enfáticamente estos conceptos al respecto:

> Quién que es poeta no es simbolista. Desde el cantor inmarcesible del *Cantar de los cantares*, cuya sabiduría la hacía exclamar que no hay nada nuevo bajo el sol, la poesía, por encima de todas las escuelas más o menos efímeras, la poesía eterna se nutre, como la humanidad, de la leche maternal, del prestigio del símbolo.[17]

La teoría de Carlos Bousoño encaja bien en la concepción general que define al simbolismo como una forma de irracionalismo poético, ya que las palabras utilizadas para significar son portadoras también de asociaciones irreflexivas que conllevan una emoción, como lo entendía Baudelaire. Vale la pena enfatizar que normalmente la emoción antecede a la comprensión racionalmente lógica, para así facilitar su asimilación mental. El símbolo se origina entonces como consecuencia de un proceso preconciente y por tanto, se le ha asociado con los procesos ocurridos en el inconciente del individuo, estudiados por el psicoanálisis:

> El símbolo es sólo una determinada emoción en la conciencia; su traducción, un sentido lógico, sin emoción alguna. El misterio del símbolo nace,

---

[16] Para una explicación sobre la funcionalidad de los símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz consúltese: Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Gredos, 1966) 182-204.

[17] Lleras Camargo, 376.

justamente, de que su sentido permanece oculto para la conciencia, lo cual no implica que haya una inefabilidad que haya de afectar también al hermenauta. Lo que sucede a mi juicio es que con cierta frecuencia la significación escondida del símbolo no es simple, sino compleja, y hasta muy compleja. [18]

La complejidad para comprender la función de los símbolos, parte de la comprensión de un estado anímico, que comprende lo que Bousoño denomina las tres "vetas": la conceptual, la sensorial y la afectiva, consideradas como un complejo sintético e indisoluble. [19] La emoción afectiva debe ser la interpretación de una realidad inefable, diferente a la realidad concreta y tangible, y es lo que Bousoño denomina imagen visionaria.[20] La emoción sólo la experimenta el interlocutor cuando su intelecto reconoce la asociación física o conceptual entre el objeto simbolizado y su equivalente en la realidad tangible, lo que Bousoño llama un caso de 'simbolismo heterogéneo.'[21] La semejanza emocional que se establece al asociar los dos objetos está en capacidad de producir una imagen subjetiva e irracional que afectará el inconciente del individuo que participa en la interacción. Esta percepción emotiva es la base del simbolismo poético que Baudelaire quiso explorar en su obra, a través de las célebres correspondencias visionarias. Éstas

---

[18] Carlos Bousoño, El irracionalismo poético (Madrid: Gredos, 1977) 26.

[19] Bousoño, Teoría de la expresión poética 60.

[20] Bousoño, El irracionalismo poético 53.

[21] Ibid. 127-140.

pueden ser comprendidas mejor al analizar el siguiente esquema:

> Consiste la visión en la atribución de funciones, cualidades, o, en general, atributos imposibles, *E*, a una realidad *A*, cuando tal atribución, a través de la emoción *C* que suscita entre nosotros expresa irracionalmente, o sea, por asociación no consciente, cierta cualidad *C1* que el autor siente como real en *A*. [22]

De acuerdo con este esquema, las dos realidades *A* y *E* son iguales o al menos se parecen por asociación analógica. De esta manera se le atribuye a *A* una cualidad *E* que le es imposible poseer, de acuerdo con la lógica racional, este es el caso del simbolismo logrado mediante el uso de sinestesias. En el recurso sinestésico, "el adjetivo que irrealmente se atribuye al sustantivo está siempre simbolizando, de manera más o menos difusa, una cualidad real de tal sustantivo."[23] La tendencia a la armonía universal hace que la estética visionaria de Baudelaire se convierta en un mito, ya que el concepto de las correspondencias o analogías cristalizado en ese carnaval sinestésico del soneto "Correspondances", lo proclaman como un manifiesto precoz de la escuela simbolista francesa, al publicarse Les fleurs du mal en 1857:

> La nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles

---

[22] Bousoño, El irracionalismo poético, 91.

[23] Bousoño, Teoría de la expresión poética, 94.

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de long échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfumes, les coleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
--Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens. (11)

Este soneto, en su primer cuarteto evoca correspondencias verticales entre las formas visibles e invisibles en el universo; la naturaleza y el símbolo poseen un alma contemplativa. En el segundo cuarteto todo sugiere fusión y se plantean unas correspondencias paralelas e intercambiables entre las percepciones humanas. Los colores, los sonidos y los olores, además de intercambiar propiedades, parecen sugerir misteriosamente no sólo emociones sinestésicas, sino conceptos irracionales. De acuerdo con la idea central de las analogías sensoriales y el papel del hombre en la creación, el verdadero simbolismo tendría que ser la búsqueda constante de una correspondencia natural entre el alma humana y la complejidad

del universo.[24] Esta forma de irracionalidad poética, heredera de la estética misticista, vendría a enriquecer las arcas líricas del simbolismo francés, en cuanto tiene que ver con alcanzar experiencias inefables y considerar al universo como un gran símbolo divino.[25] El sentimiento de subjetividad y vaguedad que embarga el sentir poético de Baudelaire hace que los versos de Les fleurs du mal rompan con la convencionalidad y se consideren "bizarros", al utilizar métrica variable y combinada, por ejemplo, de octosílabos y endecasílabos agrupados ya sea en cuartetos o en sonetos de diferente distribución y extensión. La musicalidad que se evidencia al leerlos es el efecto más apreciable y el poeta lo ha intentado así, mediante la reiteración de rimas consonantes y sonoras. La voluntad del poeta en "Correspondances" es elaborar versos cargados de afinidades y presagios simbólicos, a través de procesos sinestésicos, flotando en el susurro misterioso de una vaga melodía lejana.

El poema "Le Cygne", dedicado al padre del romanticismo francés, Víctor Hugo, tiene como tema el exilio, el cisne que se ha evadido de su jaula, un sentimiento de nostalgia representado en el poema por las imágenes de un carrusel y de un cisne que se arrastra en el pavimento. La construcción armónica del poema lo hace parecer de alguna forma una sinfonía de imágenes recurrentes

---

[24] Consúltese Victor Brombert, "Claustration et infini chez Baudelaire" Baudelaire: Actes du Colloque de Nice (Paris: Minard, 1968) 49-58.

[25] Véase M. Pommier, La mystique de Baudelaire (París: Renard, 1972). Para un estudio detallado del poema "Correspondences." También consúltese J.A. Hiddleston, Baudelaire et le Spleen du Paris (Oxford: Oxford UP, 1987) 78-89.

y tonos suaves, y sobre todo la expresión de un profundo sentimiento de tranquilidad emocional.

A féconde soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas que le cœur d'un mortel);

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-á-brac confus.

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec. (81-82)

El poema "L'Albatros", a su vez, proyecta justamente la frustración del ansia de exilio; es el drama existencial del poeta atrapado en la realidad y casi sin esperanzas de superar las adversidades de un mundo corrupto que sólo se burla de lo que no puede alcanzar. En este poema, Baudelaire presenta una visión del artista frustrado en la forma de un enorme albatros, que se ve imposibilitado para volar y por tener alas enormes, no puede caminar sobre la plataforma de un barco. El enorme pájaro, rodeado de rudos marineros que se mofan de él, no puede

desplegar la belleza de su plumaje y su vuelo, remontando los cielos del mar en perfecta búsqueda de lo absoluto; para celebrar desde lo alto las torpezas humanas.[26] Este poema es una celebración más de una antítesis tradicional entre grandeza y miseria. De acuerdo con Hyslop:

> Here as in later poems, Baudelaire reveals his belief in the duality of man; but whereas he is usually concerned with the duality resulting from the conflict between good and evil, in "L'Albatros he is symbolizing the conflict between the artist's genius and uncomprehending and hostile society." (58)

En el primer cuarteto y segundo terceto de este soneto se aprecia el contexto en el que se ve atrapado el poeta y la conclusión frustrante a que se ve abocada la metáfora que representa el destino incierto del artista:

> Souvent, pour s'amuser, les hommes d'equipage
> Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
> Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
> Le navire glissant sur les gouffres amers.
>
> . . . . . .
>
> Le poëte est semblable au prince des nuées
> Qui hante la tempête et se rit de l'archer;

---

[26] El poema "L'albatros" pudo haber inspirado el cuento de Gabriel García Márquez "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de 1968 de la colección titulada La increible y triste historia de la Candida Eréndida y de su abuela desalmada (Bogotá: Norma, 1995). En ambos casos el protagonista se debate en un medio hostil que se burla de su condición, precisamente por no comprenderla, situación que ilustra un conflicto constante entre la condición humana y el espíritu altruista de un ser que vive fuera de su elemento. El albatros fue también el ave sagrada de los marineros ingleses y recurrente entre los románticos, como en el caso de "Rime of the Ancient Mariner" de Coleridge.

Exilé sur le sol au milieu des huées,

Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. (9-10)

La versión que Valencia hace de este poema excede una simple traducción, y en un soneto alejandrino perfecto, el poeta colombiano sacude el idioma para adaptar magistralmente la estética de Baudelaire. Obsérvense las mismas estrofas:

Suelen, por divertirse, coger los tripulantes

el albatros, un ave de recias plumas largas,

silente compañero de los buques errantes

que sigue las estelas por las ondas amargas.

. . . . . .

Si reta a las tormentas y el arco desafía,

tú, bardo, te asemejas al príncipe del mar:

en medio de los hombres y su vocinglería,

tus alas gigantescas te impiden caminar. (150)

Baudelaire logró, a través de poemas como los anteriores, anticiparse a lo que podría ser el verdadero simbolismo, encontrando su climax en la aproximación al conocimiento del misterio poético para develar el papel del poeta en el mundo. Éstas preocupaciones existencialistas, añadidas al ideal de intimidad, belleza, color y verdad absoluta, fueron características heredadas del ideal romántico y la base estética del movimiento simbolista a partir de 1885. En las alusiones a las fuerzas del mal o al satanismo presentes en Les fleurs du mal y en la simbología de los animales, se refleja también la oposición dialéctica. Al uso de imágenes aladas como el cisne y el albatros se opone el ágil cazador que frustra el vuelo de las

aves, es decir, el gato. Es en el poema "Les Chats" que Baudelaire pone de manifiesto un símbolo animal para expresar su incertidumbre ante los grandes interrogantes de la naturaleza, pues el gato representa desde los egípcios una fuerza misteriosa, la pupila mística esculpida en la esfinge que el hombre no puede descifrar. Sin embargo, las cualidades del felino como complejidad, sensualidad, frialdad y súbita agresividad, llegan a confundirse con algunas características de la mujer fatal que fascinaba a los poetas franceses, antes y después de Baudelaire. En el primer cuarteto y último terceto del soneto de Baudelaire se ponen de manifiesto las cualidades simbólicas de la contradictoria actitud felina:

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

. . . . . .

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques. (63-64)

La versión de Valencia sobre este soneto de Baudelaire está compuesto, como ya es característico en las versiones de endecasílabos, en versos alejandrinos. Se destaca el ingenioso uso del vocabulario castellano que hace el poeta colombiano, quien busca comunicar la misma emoción simbolista del poeta francés: los gatos, animales con un halo gris de seductora humanidad:

Relamidos amantes y, al par, sabios austeros

buscan por camaradas de sus postrimerías,

potentes gatos dulces, prez de las celosías

y al igual de sus amos, morosos y frioleros.

. . . . . .

suelta su piel al frote, mágico centelleo,

y desde el fondo de ágata de rubio cabrilleo,

las místicas pupilas flechan su luz dorada.(776)

Sin embargo, en el soneto "Femme et chatte" de Verlaine, la imagen felina se identifica definitivamente con la femenina en una atmósfera misteriosa e impactante en que parecen fundirse en un solo ser:

Elle jouait avec sa chatte

Et c'était merveille de voir

La main blanche et la blanche patte

S'ébattre dans l'ombre du soir.

. . . . . .

Et dans le boudoir où, sonore,

Tintait son rire aérien,

Brillaient quatre points de phosphore. [27]

---

[27] Paul Verlaine, Œvres Poétiques Complètes (Paris: Gallimard, 1965) 74. En lo sucesivo las citas a las obras del poeta provienen de la misma edición y se indicará el número entre paréntesis al lado del texto.

Por su parte, Valencia hace la versión en español de este poema titulándolo "Mujer y gata", en la que trata de dar el mismo efecto de misterio y sorpresa irracional. Mujer y gata pertenecen ahora a la misma especie. Los versos de Verlaine son heptasílabos, sin embargo, Valencia logra elaborar un endecasílabo perfecto que conserva la sutileza de las mismas imágenes:

La sorprendí jugando con su gata,
y contemplar causóme maravilla
la mano blanca con la blanca pata,
de la tarde a la luz que apenas brilla.
. . . . . .
un sonoro reír cruzó el ambiente
del salón... y brillaron de repente
¡cuatro puntos de fósforo en la sombra! (168)

II. El legado estético de Baudelaire y la relación de la poesía con la música.

El manifiesto simbolista que apareció en la revista Le décadent de abril de 1886 dejó en claro cuál era la intención de los sucesores de Baudelaire, quienes reaccionaban negativamente contra todo lo que representara la tradición de la banalidad y el convencionalismo de las instituciones. El 18 de septiembre del mismo año, Jean Moréas publicó en Le Figaro de París su manifiesto simbolista que declaraba a Baudelaire como el verdadero precursor del movimiento. Moréas condenaba la moral, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva,

buscando en el simbolismo vertir la idea de una forma sensible no experimentada a través de la tradición existente. El deseo de ruptura explícito en estos manifiestos simbolistas afianzaría la reputación de los poetas franceses comprometidos, a quienes ya se les calificaba de "decadentes" y "poetas malditos", por haberse dejado influenciar de la filosofía pesimista de Schopenhauer, condenando costumbres sociales tan arraigadas como la justicia, la religión, la moralidad y la estética. Una forma de entender la crisis social y el decadentismo de los poetas es a través del pensamiento de Schopenhauer, quien, aunque no directamente, se convirtió en una fuente filosófica esencial para saciar la sed de conocimiento de los artistas inconformes. El mundo de vida activa fue para Schopenhauer el reino de la voluntad ciega, entendiendo por ésta una gran fuerza inconciente por la cual tratamos siempre de sujetar los objetos de los fenómenos, que nos hemos propuesto como metas. Desafortunadamente, cada proceso, como un ciclo, nos regresa a la muerte, por tanto la voluntad humana queda a la deriva, condenada por el fatalismo. Según Schopenhauer:

> The wish is, in its nature, pain; the attainment soon begets satiety: the end was only apparent; possession takes away the charm; the wish, the need, presents itself under a new form; when it does not, then follows desolateness, emptiness, ennui, against which the conflict is just as painful as against want. [28]

---

[28] Schopenhauer, 404.

Schopenhauer y Kant fueron los alemanes más populares y traducidos en Francia, en una época en que la desilusión y el pesimismo se extendieron como plagas nacionales a fines del siglo XIX. Ambos adoptaron y compartieron ideas básicas sobre la concepción del mundo y de las cosas; uno de los puntos en que coinciden tiene que ver con que no se puede conocer la cosa en si desde una simple percepción, componente esencial en la definición misma del simbolismo. De acuerdo con Dale Jacquette, para Schopenhauer:

> The world as will is beyond description, outside of Kant's categories of space, time, and causation, and of quantity, quality, relation, and modality. We cannot know what the world is in reality, because we cannot know anything concrete about Will. [29]

Estos filósofos fueron considerados, al igual que Hegel, 'idealistas', y este idealismo hizo parte de la filosofía que sirvió como punto de partida para elaborar una estética del simbolismo. Según Hegel, "la Idea absoluta no solamente existe desde la eternidad, sino que es el alma propiamente dicha, el alma viviente de todas las cosas. Ella es la eterna fuerza productora, la vida y el espíritu eternos."[30] Lo que siempre se puede debatir es qué tipo de idealismo pretendían alcanzar los simbolistas, es decir, si era un idealismo con base en fenómenos naturales o, hasta qué punto era sólo una experiencia cognitiva de convicción sicológica, con base en

---

[29] Dale Jacquette, "Schopenhauer's Metaphysics of Appearance and Will in the Philosophy of Art" Schopenhauer, Philosophy and the Arts (Cambridge: Cambridge UP, 1996) 14.

[30] Friedrich Hegel, Introducción a la historia de la filosofía trad. Eloy Terrón (Buenos Aires: Aguilar, 1973) 13.

la negación de la realidad y en la proclamación de la idea; formada por un mundo de imágenes ilusorias, fuera de las cuales nada puede existir.[31] Lo que parecía cierto para la filosofía del simbolismo era que el hombre, atrapado en un mundo hostil e impuro debía buscar una puerta de escape en el arte, creando un mundo ultrasensible en el cual pudiera refugiarse; lo que se ha dado en llamar la "Torre de marfil." Como señala Lehmann:

> The artist, the creative magus, can ignore the grim patterns of heredity and environment, the social problems of the day, since he is obliged to report them. It is easy to see how such a liberation quickly turns into an attitude of refusal, of escapism, the selective preciosity of the ivory tower. (47)

El espíritu melancólico y bohemio que adquirieron los simbolistas se vio acompañado por la música sugerente de Richard Wagner , es especial la obertura a "Die Meistersinger" y a "Tannhäuser", y preludios tan evocadores como el de "Tristan und Isolde", que tanto fascinó la sensibilidad musical del ferviente admirador de Schopenhauer y Wagner, Friedrick Nietzsche. La música dramática de Wagner interesó a Nietzsche por su relación con la tragedia griega y se constituye en el motivo principal de su obra The Birth of Tragedy from The Spirit of

---

[31] El pesimismo de Schopenhauer coincidió con este estado de cosas y fue a través de la novela A Rebours, escrita por Huysmans, que la doctrina del filósofo alemán toma forma en la estética simbolista. Véase, Sherira Doss-Davezac, "Schopenhauer According to the Symbolists: The Philosophical Roots of late Nineteenth-Century French Aesthetic Theory" Schopenhauer, Philosophy and the Arts (Cambridge: Cambridge UP, 1996) 249. Para una mayor comprensión de la doctrina filosófica de Schopenhauer sobre las artes y particularmente la música, véase además, de la misma edición: Lydia Goehr, "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music" (200) y, Lawrence Ferrara, "Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will" (183).

Music en la que el filósofo explica las tendencias del arte bajo la influencia de dos estados o impulsos, el apoloneo y el dionísiaco, provenientes directamente de los dioses griegos Apolo y Dionisio.[32] Poco después de la muerte de Wagner se fundaría la revista La revue Wagnérienne, que contribuyó a agravar la crisis moral que acompañaba la frustración de los artistas de una época por demás decadente.[33] Baudelaire, en su ensayo sobre Wagner, "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" hizo el siguiente juicio a propósito de la superioridad estética de la música, reclamada por el músico alemán. El poeta francés clarifica su posición para encontrar un terreno común en el que la música y las letras cumplan funciones complementarias:

> Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique (dramatique) devait *parler* le sentiment, s'adapter au sentiment avec la meme exactitude que la parole, mais évidenment d'une autre maniére, c'est-a-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre. (1215)

La parte indefinida del sentimiento, según Baudelaire, hace parte del reino

---

[32] De acuerdo con esta concepción la música es más un arte apoloneo que dionísiaco, mientras que en la poesía lírica el poeta es un artista dionisíaco. El sufrimiento involucrado en la existencia del poeta se redime en la creación de su obra por el valor apoloneo; es el caso, por ejemplo, del poema "Job" de Guillermo Valencia (contrario al poema "Anarkos"), pues la redención no proviene de Jesucristo; proviene del dolor inmortal del artista. Para estudiar con más detalle el argumento de The Birth of Tragedy véase M.S. Silk and J.P. Stern, Nietzsche on Tragedy (Cambridge: Cambridge UP, 1981) 67. Véase también el estudio de los poemas "Job" y "Anarkos" en el tercer capítulo.

[33] Para una ampliación del concepto *Wagnerismo* y de su filosofia, consúltese la explicación detallada de Lehmann, (194-206). De hecho, La Revue Wagnérienne sirvió de nexo para relacionar no sólo a Schopenhauer con los simbolistas, sino entre Wagner y Mallarmé, creando conciencia del elemento musical que debía poseer la estética poética.

de la música y no de las letras. Sin embargo, las consideraciones de Baudelaire y de Wagner no dejan de crear un problema de enfoque desde la perspectiva individual de un músico o un poeta, así como de comprensión para el interlocutor, al otro extremo del hilo simbolista. No todos los poetas acogieron las teorías de Wagner, quien seguía las convicciones de Schopenhauer, sobre un arte sintético o total y la superioridad de la música sobre las artes plásticas, por tratarse de un sentimiento más organizado, interno y eminentemente armónico; según Schopenhauer: "Music is by no means like the other arts, the copy of the Ideas, but the copy of the Will itself, whose objectivity the Ideas are."[34] Nietzsche compartía la filosofía de Schopenhauer acerca de la música como un lenguaje inmediato del alma y que nuestra imaginación se estimula para incorporar ese mundo inmaterial.[35] Sobre la limitación del lenguaje, órgano y símbolo de apariencia, Nietzsche señalaba: "Whenever it engages in the imitation of music, language remains in purely superficial contact with it, and no amount of poetic eloquence will carry us a step closer to the essential secret of that art." [36] Mallarmé, por su parte,

---

[34] Schopenhauer, 333.

[35] Una de las razones por las cuales Nietzsche se interesó tanto en la estética de Wagner, a quien profesaría una gran admiración, fue el hecho de ambos compartir la doctrina del gran maestro Arthur Schopenhauer. La obra en la que basaría su teoría sobre lo inefable de la música fue sin duda "Tristan und Isolde." Para una discusión más detallada, véase M.S. Silk and J. P. Stern, Nietzsche on Tragedy (Cambridge: Cambridge UP, 1981) 24-30. Véase también la relación entre el músico y el filósofo en: Elizabeth Foerster-Nietzsche, ed., The Nietzsche-Wagner Correspondence, Trans. Caroline V. Kerr (New York: Liveright, 1949).

[36] Friedrick Nietzsche, The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals Trans. Francis Golffing (New York: Doubleday, 1956) 46.

no comulgó con la filosofía wagneriana ni con el estilo de su música por considerarla en algunos apartes estridente y marcial. Según señala Peyre, Mallarmé "rejected the claim of Wagnerian music drama to subordinate poetry to music. The intellectualist in him proclaimed, on the contrary, as Kant and Hegel had done, the primacy of poetry over music".[37]

A pesar de la ignorancia que pudieran padecer los simbolistas franceses en términos de música, se atrevieron a establecer relaciones entre música y poesía como un ejemplo de un modo mixto de expresión artística. El carácter musical en Mallarmé puede interpretarse como una música trascendente e ideal de la cual no se tiene un conocimiento práctico sino intuitivo de un ritmo de relaciones. Tal vez, debido a las cualidades indefinidas y cautivadoras de la música que no alcanzaba la poesía, Mallarmé se resistió a las teorías de Wagner rivalizándolo, no sólo por razones personales sino porque éste declarara que la música era la expresión más sublime del arte. La asociación de la poesía con la música resulta comprensible ya que todas las artes en algún momento han sido relacionadas con ciertas propiedades de la música, así como la poesía ha sido comparada con la pintura o la escultura. El simbolismo francés no fue ajeno a esta tradición de aproximación musical de las artes, pues la música posée la cualidad necesaria para sugerir, sin la objetividad que el uso del lenguaje implica. Lo que resulta cuestionable es si los poetas franceses comprendieron profundamente una filosofía del arte que tal vez resultaba contradictoria a los principios del simbolismo. La poesía que se ha

---

[37] Henri Peyre, "Poets against Music in the Age of Symbolism" Symbolism and Modern Literature. Studies in Honor of Wallace Fowlie (Durham: Duke UP, 1978) 184.

llamado musical corresponde en la estructura superficial a cualidades externas del lenguaje como la delicadeza, la fluidez y la armonía, y en la estructura profunda, en la capacidad de traducirse a un nivel onírico en el que se convierte en sensaciones que están más allá de la esencia de las cosas, penetrando y atravesando la realidad. Por su parte, la música representa todo un código o lenguaje a un nivel diferente del lenguaje hablado; ambos están en capacidad de sugerir o evocar emociones que les son propias, y por tanto, aunque lleguen a ser emociones paralelas, no se les puede equiparar enunciando experiencias de la misma naturaleza.[38] Dicho de otra forma, la música, en un sistema analógico, es al sonido lo que la poesía es al lenguaje; de esta manera, las sensaciones que ambas producen conforman sucesivas analogías y correspondencias similares al sistema planteado por Baudelaire, con base en metáforas y relaciones sinestésicas. En este caso se puede hablar, más que de una forma de expresión comunicativa, una de impresión emotiva con el fin de crear un nuevo estado de alma. En su poema LXIX "La musique" de Les Fleurs du mal, Baudelaire canta a la música que se apodera de él como lo haría el mar, como un gran don que inunda los sentidos y la pasión, aunque sólo es un espejo más de su tempestad interior y desesperanza; simbología emotiva que se funde en los versos del primer cuarteto y último terceto:

La musique souvent me prend comme une mer!

Vers ma pâle étoile,

---

[38] Peyre, 183.

Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,

Je mets à la voile;

. . . . . .

Sur l'immense gouffre

Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir

De mon désespoir! (65)

Parece lógico afirmar además, que la relación analógica que se establece entre la música y la poesía es similar a la relación entre la cualidad acústica de la música y la partitura en que está escrita. Sin embargo, el carácter asociativo de la música no le es exclusivo a la poesía, sino a todas las artes, pues el efecto de emotividad puede ser similar, trátese de la escultura, la pintura, la danza o el teatro. Por tanto, buscar en la relación exclusiva entre poesía y música un aspecto único del simbolismo es confirmar que esta tendencia sugerida por el "Wagnerismo" fue sólo una muestra más del período de transición estética que se gestaba en Europa al final del siglo XIX.[39]

III. Verlaine y Rimbaud, genialidad y estética.

From 1850 to the early twentieth century, from the post-Romantic generation to the last Symbolists, writing meant exile. To write was to engage in an

[39] Como se expone en la entrevista con Guillermo Valencia en el primer capítulo, su concepción al respecto no fue tan efusiva ni trascendente en su estética como preocupó tanto a los simbolistas franceses.

activity external to life, to undergo depersonalization, to struggle with an occupational disease. The literary doctrines of the period, such as those advanced by Verlaine and Leconte de Lisle, represent pseudomasochistic prolongations of the experience felt by individuals baffled by the mechanisms of the world that confronts them. [40]

El gran hallazgo estético de Verlaine y la influencia en los simbolistas que le fueron contemporáneos y sucesores fue la controvertida relación entre la poesía y la música, que para él se convierte en una visión en la que el lenguaje se evapora en una melodía; por tanto, el tipo de sugestión que puede evocar la música afecta de igual manera la sensibilidad que despierta la emoción trascendente evocada por una metáfora. En este tipo de fenómeno sensible todo tipo de significación lógica está fuera de toda consideración, por tratarse de una experiencia intuitiva que sólo se vive comprensiblemente al internalizarse en el individuo. En Verlaine, el poeta se hace absoluto creador de un dominio exclusivo en otra realidad, a la que no se llega mediante un sistema de correspondencias, como en Baudelaire. La poesía es por naturaleza comunicativa en el sentido de que funciona dentro del lenguaje y a través de él, pues éste ya posee un mensaje inherente; sin embargo, la poesía simbolista pretende alcanzar un estado inefable en el que el conocimiento que quiere compartir el poeta no ocurra de manera discursiva sino intuitiva, en activa participación con el lector. La idea de la

---

[40] Jean Paul Sartre, Mallarmé, or the Poet of Nothingness, Trans. Ernest Sturm (University Park: Pennsylvania State UP, 1988) 7. En lo sucesivo las citas al autor proceden de la misma edición y sólo el número de la página se indicará en la nota.

sugerencia como substituto del acto enunciativo aparece como eje central de "Art poétique" de Verlaine escrito en 1882, en el que el poeta exhalta la música como un arte supremo y propone utilizar el lenguaje como un instrumento para sugerir o evocar ; constituyéndose este acto comunicativo en toda una forma de lenguaje estructurado y paralelo al enunciativo, se ha de preferir la vaguedad del matiz a la precisión del color. Este poema se convertiría también en manifiesto simbolista, y estuvo dedicado al poeta Charles Morice, de la misma forma en que lo fuera "L'art" de Gautier para los parnasianos. En tres de sus más representativos cuartetos Verlaine propone los fundamentos de su estética:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

. . . . . .

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

. . . . . .

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature. (326-327)

No parece comprobable si Verlaine realmente propusiera subordinar la poesía y las demás artes a la música; quizás su famoso verso inicial obedece a una cualidad compartida por la música y la poesía simbolistas, la vaguedad a la que se podía llegar al experimentarlas irracionalmente. Correspondería entonces a lo que Verlaine pensaba sobre las cualidades en común de vaguedad de la música y la poesía; lo demás, según "Art poetique", es sólo literatura. Como lo sugiere Chadwick, una de las ideas de los simbolistas era tomar de la música lo que les pertenecía, una idea que Mallarmé ya había expresado en un ensayo sobre Wagner, a quien describe como usurpador del deber del poeta.[41] Se trataba de lograr, entonces, que la música entregara un nuevo vocabulario para la poesía, una nueva forma de representación más allá de las sensaciones concretas. Este tipo de sensaciones inconvencionales fueron exploradas por otros simbolistas como Rimbaud, Moréas y Merrill al componer canciones fuera de la tradición urbana en Francia.[42]

El logro de un nuevo lenguaje debería convertirse en el medio de transmisión efectiva que Verlaine anhelaba alcanzar con un interlocutor ideal, en su papel de mediador, oficiante y predicador de la nueva comunión, el símbolo. Así las cosas, el poeta, a través del símbolo, está en capacidad de recrear la realidad

---

[41] Véase Charles Chadwick, "The Theory of Symbolism". Symbolism (London: Methuen, 1971).

[42] Baudelaire en "L'invitation au voyage", Mallarmé en "Brise marine" y Verlaine en Les fêtes galantes describen la nostalgia que sienten por otro mundo menos real y moderno que el del tedioso círculo de la urbe parisina.

a partir de la ficción, capacitando al lector a percibir un mundo diferente al cotidiano, pletórico de emociones y de sueños placenteros que lo ponen al alcance del absoluto. Verlaine fue quizás de los poetas simbolistas, el más accesible y el que se procupó más por continuar la tradición iniciada por Baudelaire, basada en la liberación poética; sin embargo, para Verlaine el poeta creador puede expresar o sugerir todo lo que hace parte de su experiencia conciente e inconciente. Curiosamente, a su precursor pretende desconocer Verlaine en su soneto "A Charles Baudelaire", no obstante al final termina reconociéndolo como uno más del grupo de hombres pecadores. En la primera y última estrofa señala el poeta parisino:

Je ne t'ai pas connu, je ne t'ai pas aimé,
Je ne te connais point et je t'aime encore moins:
Et si j'ai quelque droit d'être entre tes témoins,
. . . . . .
--Calvaire juste et vrai, Calvaire où, donc, ces doutes,
Ci, çà grimaces, art, pleurent de leurs déroutes.
Hein? mourir simplement, nous, hommes de péché. (734)

Por su parte, Valencia dedica un soneto alejandrino con un tono de admiración al gran maestro y profeta del simbolismo francés Charles Baudelaire, aludiendo a su caracterización de poeta maldito, exótico y grandioso en estos términos:

De Lucifer un lampo sobre tu sien destella
y en tu lira de oro gime un Edén perdido;
las pomas exprimiste del árbol maldecido

y el beso de Caín tu heroico labio sella.

Del exótico Oriente se delata la huella
en el ámbar y el sándalo de tu verso fluído;
en las hupas monstruosas de tu amor dolorido;
en tus pomas letales y en tu mágica estrella.

Al litúrgico acento de tu voz, un perfume
y un fuego primordial nos embriaga y consume
en el dolor votivo, como a sutil incienso.

¡Y, artífice sin par de la férvida Europa,
tiendes eternamente tu burilada copa
a la sed de belleza y a su anhelar inmenso! (555)

En la obra de Verlaine aparecen además de los mismos elementos descriptivos del paisaje y la naturaleza, sumisos al estado mágico que acompaña al poeta, sugerencias religiosas, como en el poema anterior al considerarse pecador. Al final de la segunda parte de la colección Sagesse, Verlaine pone de manifiesto el murmullo de una oración, pues se trata de sonetos religiosos, en los que el poeta ha tratado de tallar algunas entonaciones de la fe católica a su propia voz, aunque sea sólo un reflejo de su experiencia familiar. De acuerdo con Bertocci: "Even at the heart of his religious poems one sometimes catches a note not of true childlikeness but of the spoiled child Verlaine had been. He seems to have merely

transposed instead of transmuting his own experience into Christian symbols." (186) Sin embargo, en la colección Poèmes saturniens hace un retrato hablado del fiero Duque César en el poema "Cesar Borgia", del que Valencia escribió una versión en la que los endecasílados en francés extienden su efecto en los alejandrinos en español, de la misma manera que ocurría con las versiones de los poemas de Baudelaire. De los primeros versos pareados se establece esta comparación:

Sur fond sombre noyant un riche vestibule
Où le buste d'Horace et celui de Tibulle,
Lointains et de profil, rêvent en marbre blanc,
La main gauche au poignard et la main droite au flanc,
Tandis qu'un rire doux redresse la moustache,
Le duc César en grand costume se détache. (88)

Y en la versión de Valencia la exhaltación al personaje de César Borgia está también lejos de cualquier viso de cristianismo:

De las sombras que sumen el vestíbulo ausonio
donde el busto de Horacio y el busto de Petronio
de perfil y abstraídos, sueñan en mármol blanco,
la siniestra en la daga, con la diestra en el flanco,
y una dulce sonrisa que el mostacho realza,
del fiero duque César, la figura se alza. (166)

Si se le compara con Rimbaud y Mallarmé, quienes no se acogieron a una rutina constante de producción, particularmente en el caso de Rimbaud, quien decidió abandonar la poesía antes de los veinte años, Verlaine produjo mucho

en pocos años. Tal vez su colección poética más reconocida es Les Fêtes galantes, que consta de 22 de sus más representativos poemas, en la que, según Fowlie, el poeta hace gala de gran unidad artística a través de imágenes visuales y espaciales, utilizando como base de su inspiración la obra pictórica de Watteau. De acuerdo con Fowlie, la mayoría de los poemas de esta colección hacen reminisencia de los personajes y sentimientos de la *commedia dell'arte*. Verlaine logra imprimir en los versos de sus mejores poemas ese velo de niebla que empaña no sólo la luz sino las más profundas emociones humanas:

> A vague, ill-defined sadness is expressed (or mimed) throughout. It is the tone of the first poem, 'Claire de lune', that becomes the clearer tone of tragedy in the final poem, 'Colloque sentimental'. Behind the banal gestures of lovemaking a pessimistic indifference to love is audible. (104)

En "Clair de lune" se evidencia el desvanecer del paisaje en la tristeza del alma poética. En el primero y último cuartetos deja Verlaine plasmada la proyección del Ser ausente en elementos naturales:

> Votre âme est paysage choisi
> Que vont charmant masques et bergamasques
> Jouant du luth et dansant et quasi
> Tristes sous leurs déguisements fantasques.
> Au calme clair de lune triste et beau,
> Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
> Et sangloter d'extase les jets d'eau,
> Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres. (107)

En su análisis del poema Marcel Schaettel afirma que:

> Une âme à l'intérieur de laquelle le poète a pénétré, et ces 'grands jets d'eau sveltes parmi les marbres,' qui 'sanglotent d'extase' sont un des aspects essentiels de cette âme étrange, frivole et mélancolique, supercicielle en apparence et cependant tourmentée par le spleen et l'idéal.[43]

Por su parte, en "Colloque sentimental" la desesperanza llega al límite de la muerte: todo corresponde al tiempo pasado, un recuerdo doloroso de momentos felices que nunca se volverán a vivir. El poema se constituye en un diálogo con un presente vacío y una esperanza muerta en un cielo de tinieblas. En los versos pareados que enmarcan el comienzo y final del poema expresa Verlaine:

> Dans le vieux parc solitaire et glacé,
> Deux formes ont tout á l'heure passé.
>
> Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
> Et l'on entend à peine leurs paroles.
>
> . . . . . .
>
> - Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
> - L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.
> Tels ils marchaient dans les avoines folles,
> Et la nuit seule entendit leurs paroles. (121)

---

[43] Citado por Hallam Walker, "Visual and Spatial Imagery in Verlaine's Fêtes galantes" PMLA 87 (1972): 1007. Véase también Eléonore M. Zimmermann, Magies de Verlaine (Paris: Corti, 1967) 35.

En general, Verlaine participó activamente en la difusión de la estética simbolista y estimuló a jóvenes figuras de la poesía como Arthur Rimbaud, a quien invitó a París desde su rural Charleville y con quien sostuvo una relación que destruyó su matrimonio. Esta relación, considerada en la época como homosexual, pudo haber resultado fatal, aunque de hecho fue trágica, ya que Verlaine logró herir con arma de fuego al joven Rimbaud y por ésto fue condenado a prisión. Sin embargo, durante los dos años que duró su tormentosa relación, que terminaría a bofetadas, Rimbaud escribió algunos de sus más famosos versos reunidos en su colección Illuminations, escrita en 1872 y publicada por Verlaine en 1886, seguida por Une saison en enfer, en 1873. Ésta última es una auténtica autobiografía metafísica, como su título lo indica, en la que sobresale el cuestionamiento al cristianismo, a través de la oposición entre Cristo y el demonio o anti-Cristo.

Antes de conocer personalmenre a Verlaine, Rimbaud compuso poemas tan representativos de su estética como "Le Bateau ivre", así como también manifestó su espíritu antireligioso en el poema "Les Premierés communions". Lo que parece extraordinario es que Rimbaud escribiera prácticamente su mejor obra poética antes de los 19 años; desde entonces y hasta su muerte a la edad de 37 años, no produjo ninguna obra importante. Fowlie señala así la base estética de "Le Bateau ivre":

> The metamorphoses of the horizons we follow in "Le Bateau Ivre"--the liberation of the boat, going down the river, its marine adventures, its return to the parapets of Europe--are the metamorphoses of Rimbaud's character by which he forces his imagination to plunge into the unknown. (171)

"Le Bateau ivre" corresponde a un poema con matices de rebeldía ante los convencionalismos sociales y fue escrito para crear preocupación y descontento por las relaciones pre-establecidas. Un bote ebrio es el símbolo poético de Rimbaud y parece el mejor lugar en el cual depositar alguna esperanza para crear nuevas relaciones lejos de las limitaciones que implica vivir en el mundo moderno.[44] En los dos primeros cuartetos el poeta se regocija con la memoria y el sentimento de libertad que gozó, en contacto directo con el paisaje natural colorido, ya despreocupado de ataduras y responsabilidades:

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
Les ayant cloués nus aux poteaux de coleurs.

J'ètais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais. [45]

---

[44] Véanse los análisis del capítulo diez de Enid Starkie, Arthur Rimbaud (Paris: New Directions, 1961) 128-139, y de John Porter Houston, The Design of Rimbaud's Poetry (New Haven: Yale UP, 1963) 65-83.

[45] Arthur Rimbaud, Œuvres Complètes (París: Gallimard, 1960) 100. En lo sucesivo las citas al poeta provienen de la misma edición y se marcará la página entre paréntesis al lado del texto.

El poeta, según el poema, puede escapar a las limitaciones, de convertirse en el supremo sabio, clarividente, reformador y místico; según lo señalaba el poeta en su succinto manifiesto simbolista en "Lettre du voyant" escrito en 1871.

Al hacer proyecciones en la naturaleza, los sonidos y otro tipo de sensaciones como la imagen y la emoción, poseen cualidades para sugerir e incluso para sustituirse entre sí, expresándose a un nivel analógico. Todas estas formas de expresión se constituyen en sí mismas símbolos a un nivel universal en el cual lo simbolizado corresponde sólo a un aspecto de una realidad trascendental no experimientada anteriormente por el poeta. Sin embargo, no se puede predecir el hecho de que el lector pueda compenetrarse en esa nueva realidad que sugiere el poeta a través de sus símbolos. Sería necesario en este punto cuestionar la intención artística y comunicativa del poeta, así como su conocimiento del interlocutor. ¿Está realmente interesado el poeta en comunicar sus sensaciones, en estados de alma especiales, a una minoría poética que comparta sus símbolos públicos? ¿Es acaso un tipo de monólogo interior encerrado en símbolos privados? O simplemente obedece todo a una voluntad puramente artística que busca experimentar con el lenguaje a la luz de una estética novedosa, basada en el cambio filosófico que representa una ruptura con la convención impuesta por la tradición romántica; para expresar la represión de una época de tedio y decadentismo social. Según observa Bertocci, la búsqueda por nuevas formas de lenguaje poético se remonta a la tradición lírica universal. "For some poets and for some critics and theorists, the modern poetic movement since the Romantics has

sought to recapture an ancient power of language, a mode of symbolic and analogical seeing." (201)

En la búsqueda de la mente por lo absoluto y por el cuestionamiento del universo, que comienza con la estética de Baudelaire y Nerval y continúa de diversas maneras con Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, y posteriormente, Apollinaire, la poesía muestra un cambio de la expresión lírica propiamente dicha, hacía una expresión desesperada en busca de salidas metafísicas y escapes irracionales como formas de aferrarse a algo, sin importar que fuera lo intangible. Como sugiere Sabatier:

> Pour les symbolistes, la poésie devient un mode de connaissance, une approche intuitive de l'univers secret, une expérience de l'absolu, une idéalisme créateur. En cela, ils sont proches du Romantisme allemand cherchant une explication orphique de l'univers et une métaphysique expérimentale. Le langage devient une clé permettant d'ouvrir les portes inconnues de l'irrationnel....[46]

El poema "Mémoire" de Rimbaud expone la idea del viaje desde su villa en el norte de Francia hasta la capital. En los primeros dos cuartetos el joven poeta busca enmarcar el recuerdo en el paisaje y en las sensaciones de un amor pasajero:

---

[46] Robert Sabatier, La poésie du XIXe Siècle (Paris: Albin Michel, 1987) II:189. Consúltese además Daniel Leuwers, Introduction à la poésie moderne et contemporaine (Paris: Bordas, 1990) 134.

L'eau claire; comme le sel des larmes d'enfance,

L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femme;

la soie, en foule et de lys pur, des oriflammes

sous les murs dont quelque pucelle eut la défense;

l'ébat des anges; -- Non... le courant d'or en marche,

meut ses bras, noir et louds, et frais surtout, d'herbe. Elle

sombre, ayant le Ciel bleu pour ciel-de-lit, appelle

pour rideaux l'ombre de la colline et de l'arche. (122)

Este poema está plagado de sensaciones que a su vez evocan otras, la luz, el agua clara del río -- todo sirve de reflejo a los objetos que corresponden ya sea a la realidad tangible o al sugestivo sueño poético de lo absoluto, del viajero Rimbaud. En este como en otros poemas Rimbaud acude a su propia experiencia en la vida con el deseo de evasión del presente.[47]

IV. Mallarmé y la plasticidad visual del simbolismo.

One could no longer easily forget that Verlaine was instrumental in bringing Mallarmé wide notice by his essay in the series of *Les Poètes maudits*; on the other hand, Mallarmé also left many a penetrating comment on his friend,

---

[47] De hecho, el poeta abandonó, aunque temporalmente la civilización occidental y se fascinó por las culturas exóticas y evocadoras de Africa y Asia, tierras a las que pudo viajar poco antes de caer en su lecho de muerte, de vuelta en Francia. Véase al respecto, el estudio de Roger Bellet, Mallarmé. L'encre et le ciel (Seyssel: Champ Vallon, 1987).

characterizing him as the great reformer of French versification ("lui qui a le premier réagi contre l'impeccabilité et l'impassibilité parnassiennes"), as a master of the language ("cher gramairien"), as a writer to whom was henceforth reserved an indisputable place of his own ("par example, entre Lamartine et La Fontaine").[48]

Mallarmé, al igual que Baudelaire, fue uno de esos artistas cuya obra original corresponde a momentos privilegiados y a circunstancias especiales a lo largo de su vida. Su obra representa un logro poético por el manejo de las figuras retóricas, pero particularmente de la lengua francesa, a la que enalteció y enriqueció en gran medida. Para Sartre, la poesía de Mallarmé se preocupó por desarrollar un arte anti-retórico y elitista en el cual lo concreto se desvanece, constituyendo así la contracreación. Así, lo más destacable del objeto viene a ser su ausencia absoluta, la antimateria o el no ser. Según la concepción de Sartre, la nada ocurre después del ser, y si Mallarmé imaginó su suicidio fue por reemplazar la abstracta negación del ser por un acto de negación absoluta. La realidad parece entonces evaporarse en la escritura:

A poem ought to reveal to us the world and everything it contains; not to bestow these things on us, but to deprive us of them. We shall only realize how strange they are once they have been taken from us, just as only

---

[48] James R. Lawler, The Language of French Symbolism (Princeton: Princeton UP, 1969) 21. Al respecto, véanse también Bertrand Marchal, Lecture de Mallarmé (Paris: Corti, 1985); asímismo, Robert Cohn, Toward the Poems of Mallarmé (Los Angeles: U. of California P, 1981).

absence or death are capable of revealing to us the humble virtues of certain people we have been close to.[49]

Mallarmé, además, tradujo en gran parte de su obra una experiencia humana y no simplemente un sistema metafísico. Comprendió la estética poética heredada de Baudelaire y de Poe, tratando de imprimir un efecto de belleza del objeto, siempre en relación con el estado de alma del poeta. Mallarmé, a diferencia de Baudelaire, no enfatiza la noción de correspondencias sino que, de acuerdo con Lehmann, pretende una síntesis de las artes:

> Mallarmé gives an account of poetry in which the poet is permanently sited in a non-phenomenal world, not in any sense the same as that glimpsed by Baudelaire's poet-priest; formulates a new theory of language; and virtually ignoring the notion of 'correspondances', goes on to the idea of future art-forms in which poetry, drama, music, dance will all play their part.[50]

Curiosamente, la búsqueda de una poesía autónoma y purificada de toda contaminación material, que también Baudelaire procuraba, vino a darse en gran parte gracias al sentimiento de exilio tanto físico de Rimbaud, como metafísico de Mallarmé, quien se refugia en el concepto de la nada. La pureza puede encontrarse en los componentes más sencillos de la naturaleza y de manera autónoma, como es el caso de las flores para Mallarmé. Como lo indica Fowlie: "their purity is their power to provoke the multiple responses of the most exacting readers, those who

---

[49] Sartre, 140.

[50] Lehmann, 60.

insist that an image appear in its own beauty, isolated from the rest of the world and independent of all keys and obvious explanations." [51]

Lo que Mallarmé quiere presentar al lector, en poemas ricos en elementos naturales y evocadores como las flores, es la esencia ideal y pura, lograda al confundir las imágenes vaporosas de al menos dos flores diferentes, de las cuales el lector sólo puede percibir una nueva y mística esencia, resultado no sólo de la fusión de las flores, sino de dos percepciones diferentes, la visual y la olfativa. Este es el nivel de pureza que Mallarmé quiere alcanzar usando la poesía como instrumento, creando una flor ideal y pura que está ausente de todo bouquet. En el primero y último cuartetos de "Les fleurs", de la colección Du Parnasse Contemporain, Mallarmé vierte su emoción en los cálices simbólicos de flores que transmiten un rumor de muerte:

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour
Premier et de la neige éternelle des astres
Jadis tu détachas les grands calices pour
La terre jeune encore et vierge de désastres.
O Mère qui créas en ton sein juste et fort,
Calices balançant la future fiole,
De grandes fleurs avec la balsamique Mort
Pour le poëte las que la vie étiole. [52]

---

[51] Fowlie, 110.

[52] Stéphane Mallarmé. Œuvres Complètes. (París: Gallimard, 1956) 33-34. En lo sucesivo las citas a las obras del poeta provienen de esta edición y se indicarán con el número

Para Mallarmé, entonces, la realidad del objeto se encuentra en lo que éste no posée. Además del caso de la flor ausente, el poeta busca representar la carencia sustancial en la imagen de un libro que encompazaría todo lo que implica realidad. Como lo indica Reynolds: "The relationships which 'summarize' reality could exist only in the form of the Book which was to have been the culmination of his life's work, but which was never written."[53] Sugiere además Mallarmé que el texto ideal se convierte en un modelo de conciencia reflexiva, en la que la reflexividad la crea la relación entre el texto y el lector. El símbolo se constituye en la metáfora y ésta en la poesía misma que media en esta relación. De esta manera, la relación existente entre el poeta y el objeto se sugiere o evoca a través de la metáfora, oficiadora ritual, que se torna en más que sólo un símbolo por sí mismo. Newmark pone de relieve la estética de Mallarmé en la relación entre la metáfora y su sujeto de la siguiente manera:

> Symbolism is composed of texts that narrate the 'fall' and detachment of metaphors from their subjects--among which can be counted the fall of the common metaphor of symbolism itself as the historical period that links the corpus of romanticism to our own twentieth-century consciousness. [54]

---

de la página entre paréntesis al lado del texto.

[53] Dee Reynolds, Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: Sites of Imaginary Space (Cambridge: Cambridge UP, 1995) 86.

[54] Kevin Newmark, Beyond Symbolism: Textual History and the Future of Reading (Ithaca: Cornell UP, 1991) 80-1.

En el soneto de Mallarmé sobre el cisne atrapado en un lago congelado, "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui", se ilustra el poder de la metáfora para establecer una relación particular entre el poeta y el cisne. En el segundo cuarteto y último terceto se representa la imagen del poeta desprendida de la del cisne:

> Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
> Magnifique mais qui sans espoir se délivre
> Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
> Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.
>
> . . . . . .
>
> Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
> Il s'immobilise au songe froid de mépris
> Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. (68)

En este caso, la atención que la metáfora logra del lector se convierte en algo comparable con una actividad espiritual que tanto el poeta como el lector comparten, rodeados por una aureola mágica. Para Mallarmé, el poeta se convierte entonces en un mago, como para Rimbaud un visionario, debido a su extraño poder para explorar lo misterioso y surreal, lo conciente e inconciente en los sueños y estados preconcientes, como los llama Bousoño. Para Mallarmé, el arte debía ser hermético y alejado de todo del medio social para evitar su contaminación y vulgarismo. Como indica Joseph Jurt:

> Mallarmé, dont la poésie est principalement caractérisée par l'hermétisme, semble être parfaitement prédisposé pour ce rôle de prophète. L'hermétisme,

qui a chez Mallarmé un fondement métaphysique, sert pour ses disciples aussi à sublimer leur situation marginale dans le champ littéraire. [55]

Mallarmé, al igual que los demás simbolistas, prefiere la incoherencia y los tonos vagos a la coherencia y los colores definidos que adornan el mundo; la sugerencia se ratifica como un dogma. En su poema "Apparition", la memoria de la amada parece materializarse, aunque como un hada en tonos vaporosos; sin embargo, esta vaga imagen revive un pasado pletórico de instantes felices. Por tanto, al final del poema, con la magia de la sinestesia, una luz en forma de estrella brilla perfumada; la realidad confundida con el sueño y la presencia con la ausencia:

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.
--C'était le jour béni de ton premier baiser.

. . . . . .

Quand avec du soleil aux cheveux, dans la rue
et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'etoiles parfumées. (30)

---

[55] Joseph Jurt, 24.

En la versión de Valencia, la visión espectral que emociona al poeta francés se expresa con variaciones en la forma y en el vocabulario, para obtener el mismo efecto emocional del límite entre la materia y la nada:

La luna se velaba. Serafines llorosos
con el arco en los dedos, adolorida el alma,
pensaban en la calma
de las dormidas flores de tallos vaporosos,
y heridas por sus manos, las moribundas violas
rompían en sollozos de un albor invisible,
que rozaban, rozaban
el azul apacible de las tibias corolas:
¡Era el día bendito de tu beso primero!

. . . . . .

Mientras miraba el suelo con mirar abstraído
en la calma, en la tarde, te me has aparecido
como un hada rïente,
como el hada risueña de mis tiempos mejores,
como el hada rïente que -- de blancos fulgores
coronada la frente --
pasaba ante mis ojos,
pasaba ante mis ojos turbados dulcemente
dejando que sus manos regasen, mal cerradas,
¡nevados ramilletes de estrellas perfumadas! (172-173)

Las dos grandes propiedades de la poesía que los simbolistas buscaban enaltecer a un grado supremo como evocación extra-sensorial fueron entonces la musicalidad del lenguaje, a través de las técnicas rítmicas, aun en el verso libre, y la imagen visual que cada símbolo acarrea en su significación. Esta cualidad pictórica hace parte del proceso mismo de creación de la poesía; el poeta busca representar imágenes visionarias retratadas con la lente de la palabra. Para los simbolistas franceses, la palabra como símbolo representa y evoca una imagen en una realidad intangible en que sólo la sublimación artística de la música puede estimular o acompañar una emoción. Fowlie lo apreciaba de esta manera:

> Visions spring from words. A poem is a human invention. When it is read sympathetically, it begins the extraordinary adventure of re-creating itself and of creating what is beyond itself. The object-symbol is merely an investiture, and something real emerges from it which is the real poem.[56]

Sin embargo, no parece lógico pensar que todas las imágenes poéticas se desprendan de la palabra; tanto el poeta como el pintor comparten un propósito estético paralelo; el sonido y la imagen logran convertirse en la combinación ideal para crear otro espacio particular entre la realidad y el Ser. La pintura abstracta influyó decisivamente en el desarrollo de la estética simbolista de los poetas franceses de fines del siglo pasado. Según Reynolds, la pintura de artistas como los rusos Kandinsky y Mondrian, quienes dieron a conocer su obra a comienzos del siglo XX, representa una ruptura de la tradición pictórica con la significación lógica

---

[56] Fowlie, 68.

de los objetos usados como símbolos; de manera paralela a la evocación de los símbolos expresados por el lenguaje de la poesía. [57] Esta ruptura adquiere el propósito básico de explorar una irrealidad sensorial en un espacio imaginario. Como Reynolds lo indica en su estudio, "the pictorial colours and forms, like the poetic text, can be experienced as imaginary, while at the same time the activity of imagining is itself 'pictorial.' " [58] Esta aseveración pone en evidencia una lógica que hace parte del proceso mismo de creación poética. La estética de un pintor como Kandinsky, por ejemplo, coincidía con las generalidades estéticas de los poetas simbolistas, pues lo más importante recae en el efecto de la idea que sugiere el símbolo, ya sea pictórico o lingüístico y no el objeto en sí mismo. Este tipo de experiencia precisamente es lo que el artista espera que el espectador o el lector sienta al contemplar la obra y se deje llevar por los efectos simbolistas de los objetos o palabras representadas. El lector u observador ideal, de acuerdo con este estado, no encuentra el contenido total de la obra igual a los objetos que representa y a los símbolos de que se sirve. Sin embargo, Kandinsky y Mondrian buscaban evitar las limitaciones de la representación figurativa que reduce la pintura a un simple objeto visual, mientras la idealidad de la estética simbolista

---

[57] Véase Reynolds, 1-40. Para una mayor descripción de la obra pictórica de Kandinsky y su análisis estético consúltese: W. Kandisnky, Complete Writings on Art K. Lindsay and P. Vergo, eds. (London: Faber and Faber, 1982). Sobre la obra de Mondrian, véase también, P. Mondrian, The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian eds. H. Holtzman and M. S. James (London: Thames and Hudson, 1987). Para un estudio de su relación con la estética simbolista consúltese: D.A. Reynolds, "Rhythmic Structures and Imaginary Space in Rimbaud, Mallarmé, Kandinsky and Mondrian" en World and Image Interactions, ed. M. Heusser (Basel: Wiese Verlag, 1993).

[58] Reynolds, 116.

buscaba ansiosamente una solución, según Reynolds:

> Their solution would be to use the suggestive power of colour and form, acting independently of figurative objects, to stimulate the imagination of the spectator so that the picture becomes the site of an imaginary space which cannot be reduced to purely visual elements. (120)

De esta manera, la forma y los colores en una pintura permiten en cierto modo la evocación de una dimensión ausente a nuestra realidad y creada en un espacio imaginario. El pintor asume la responsabilidad tácita de animar la sensibilidad del observador para despertar en él los efectos internalizados del color y la forma más allá de la imagen. Este es el caso del famoso poema de Mallarmé, "L'azur", en el que el poeta busca fundir en el infinito azul de la tranquilidad su tormentosa melancolía. En el primero, sexto y último cuartetos Mallarmé sienta las bases del simbolismo colorido que fascinaría a los modernistas hispanoamericanos:

> De l'eternel azur la sereine ironie
> Accable, belle indolemment comme les fleurs,
> La poëte impuissant qui maudit son génie
> A travers un désert stérile de Douleurs.
>
> . . . . . .
>
> --Le ciel est mort-- Vers toi, j'accours ! donne, ô matière,
> L'oubli de l'ideal cruel et du Péché
> A ce martyr qui vient partager la litière
> Où le bétail heureux des hommes est couché,
>
> . . . . . .

Il roule par la brume, ancien et traverse

Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr;

Où fuir dans la révolte inutile et perverse?

Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur! (37-8)

En este poema, el color y sentimiento parecen desvanecerse en el infinito del cielo y la naturaleza aparece indiferente al llamado desesperado del poeta, que sólo siente una aridez interior comparable al de un remoto desierto. Poetas y pintores simbolistas comparten un interés, establecer un tipo de interrelación espacio-temporal, valiéndose de símbolos lingüísticos y pictóricos, con el fin de sacar también al interlocutor de su tediosa existencia materialista. No obstante, la relación entre la literatura y la pintura durante el período simbolista pareció depender también de la relación personal, ya sea de amistad o rivalidad, entre poetas y pintores, así como de su actitud personal hacia los elementos formales de aproximación y expresión. Esta situación corresponde al caso de la relación de Mallarmé con Manet, que se convirtió en piedra de escándalo por las continuas visitas del poeta al estudio del pintor, e incluso después de la muerte de este último en 1883, la influencia en la dirección de la obra de Mallarmé fue apreciable. Esto pareció probar que la relación entre la literatura y las artes plásticas fue diversa, ecléctica y controversial. Además, todo esto sirvió para popularizar el arte; de esta manera, la integración de la poesía a la estética de artes como la música y la pintura hizo que al final del siglo XIX las artes plásticas no sólo fueran una experiencia visual inmediata, sino que pudieran ser "leídas." Una de las principales

causas para la difusión de las artes plásticas y la literatura fue, sin duda, el desarrollo de las artes tipográficas, según Scott:

> The special contribution of nineteenth-century French poets of the pictorialist persuasion was to re-examine the function of the image in both linguistic and pictorial contexts and, in particular, to stress the degree of visual involvement in textual processes.[59]

El pintor francés Gauguin se había convertido en el líder de un nuevo movimiento pictórico seguido por Aurier y Fénéon, quienes se acogieron a la idea de relacionar el arte de las palabras con el arte visual; así, pintura y poesía debían compartir una misma estética simbolista. De acuerdo con Kearns, la poesía y la pintura comparten un nivel de contenido literario, que comprende también un plano semánticamente subyacente.

> In the history of art, most painting has attempted to create meaning by means other than the purely surface arrangements of lines and colours. These meanings, derived from painting's subject-matter, have generally been refered to as its literary content (or have coincided with a precisely definable literary content). [60]

---

[59] David Scott, Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France (Cambridge: Cambridge UP, 1988) 173. Véase también su estudio "La Structure spatiale du poème en prose: d'Aloysius Bertrand à Rimbaud" Poétique 59 (1984) 295-308. Además, sobre un estudio más profundo sobre el espacio y el tiempo en la poesía y la pintura véase W.J. Mitchell, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory" en The Language of Images (Chicago: U. of Chicago Press, 1980) 271-301.

[60] James Kearns, Symbolist Landscapes (London: W.S. Maney, 1989) 54.

Sin embargo, debido a los rápidos cambios estéticos introducidos por la relación entre las artes verbales y plásticas, el papel del sujeto representado en la pintura, por ejemplo, se convirtió en un problema de perspectiva en la apreciación personal. Tanto poetas como pintores se apresuraron a tomar decisiones parcializadas sobre lo que era musical y lo que era literario al hacer la evaluación crítica de una pintura. El escenario presentaba este aspecto: los simbolistas recurrieron a ambas artes para buscar respuestas a las mismas preguntas, de la forma en que los pintores se interesaron en la referencia musical y poética para examinar las limitaciones de su propio oficio. Se buscaron asociaciones entre el ritmo de los poemas y los gestos, expresión y fluidez de los tonos en las pinturas. Por ejemplo, la pintura de Manet titulada "Le Linge" de 1875, por su variedad de connotaciones y simbolismo en los elementos, representa el papel del hombre, la mujer y el niño, y sugiere un cambio de las imágenes y los roles tradicionales en la sociedad moderna a las puertas del siglo XX. Además, aparecen connotaciones y símbolos de la sexualidad humana, que parecían estar en conflicto con la función de los géneros. Y, en la pintura "En bateau" de 1874,[61] los cambios en la perspectiva del hombre sentado en la barca, hechos por Manet, logran un efecto diferente al dirigir el enfoque visual del observador hacia el centro de la pintura y se trata de encontrar un balance espacial entre el fondo y la superficie.[62] La

---

[61] Curiosamente Verlaine ya había escrito un poema con el mismo título en 1867, que corresponde a su colección Fêtes galantes. Véase al respecto, Susan Taylor-Horrex, Verlaine. Fêtes galantes et Romances sans paroles (London: Grant and Cutler, 1989).

[62] Véase de L.J. Austin. "Mallarmé and the Visual Arts" y "Mallarmé critique d'art" The Artist and the Writer in France (Oxford: Haskell, 1978) 153-162. También, véase C.

característica que encuentran en común poemas y pinturas corresponde a la capacidad para diluir los contornos en el fondo o ambiente natural, que sirve de contexto a los objetos representados; ya sea en la imagen evocada por una metáfora, como en el caso del poeta que encarna a un cisne, o en la prontitud visual de un objeto que se funde en los matices sugestivos del paisaje. Para Kearns, la pintura de Manet poseía los componentes necesarios para atraer la atención de la ávida estética simbolista francesa: "Manet's painting contained types of visual shorthand which could not fail to interest a poet whose own commitment to concision was by 1875 repeatedly frowned on by those who knew his work." (121) Los efectos coloridos en la poesía ya habían sido empleados por los parnasianos y de ellos los simbolistas lo adoptaron como un legado más a su estética totalizante. Rimbaud, por ejemplo, con el soneto "Voyelles", había fundido sonido con color y símbolo, comenzando de esta manera:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles. (103)

La estética plástica de los simbolistas franceses engalanaría de ensueños coloridos a los modernistas hispanoamericanos. Los colores más usados entre ellos se identifican con la preferencia de los franceses--el azul, el blanco, el rojo,

---

Hanson, Manet and the Modern Tradition (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 186-194. Sobre el uso del color en la poesía, consúltese: W. Steiner, The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting (Chicago, 1982).

el verde y el negro, acompañados de tonos nostálgicos y existencialistas como el gris y el violeta, los colores preferidos para proyectar impresiones y estados de alma en una realidad inefable.

V. Avidez y permeabilidad de la lírica modernista.

El simbolismo francés aparece como otro componente de la influencia europizante que recibió el modernismo hispanoamericano. Ideas estéticas como el "Arte por el Arte" y la perfección de la belleza ya hacían parte de la estética parnasiana, y fueron adoptadas en América junto a otras tradiciones literarias europeas y norteamericanas, enarnadas por figuras como Victor Hugo, Gabriel D'Annunzio, Walt Whitman, Edgar Allan Poe, y por supuesto, los escritores clásicos. Imágenes de estas tradiciones se confunden en un juego constante de figuras y contextos, como lo logra Rubén Darío en este caso:

> ¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
> un soplo de las mágicas fragancias
> que hicieran los delirios de las liras
> en las Grecias, las Romas y las Francias.
> . . . . . .
> Verlaine es más que Sócrates; y Arsenio
> Houssaye supera al viejo Anacreonte.

En París reinan el amor y el genio:

ha perdido su imperio el dios bifronte.[63]

Además de la perfección poética, los modernistas se sintieron intensamente atraídos por el sentido de vaguedad y se identificaron con el espíritu decadente que asolaba el arte francés. El exotismo modernista, representado por el preciocismo y el orientalismo y la artificialidad, fueron recursos para expresar el sentimiento escapista que reaccionaba contra una realidad artística estancada, el mismo que embargaba a los simbolistas franceses. Por tanto, la poesía que se dejó permear por la estética francesa dejó de lado la preocupación social, y no se interesó mucho por retratar la realidad de las nuevas repúblicas americanas, al menos inicialmente, debido a la moda extrangerizante. Un ejemplo que sirve de excepción a esta tendencia fue la composición poética de Valencia, "Anarkos", que en su tiempo fue interpretada como un manifiesto social cristiano publicado en 1897, antes del célebre poema "A Roosevelt" de Rubén Darío, aunque no con la visión americanista de Martí. El poema "Brise marine" de Mallarmé se constituye en abanderado de la necesidad de escapar a las limitaciones de esa realidad estancada, y fue precisamente Valencia quien compuso una versión en español de este famoso poema, típico del espíritu simbolista francés:

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.

Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres

D'être parmi l'écume inconnue et les cieux ! (38)

---

[63] Primero y décimo tercer cuarteto del poema "Divagación" de Prosas profanas citado de Antología poética (Bogotá: Norma, 1994) 17.

En la misma primera estrofa se destaca el mayor énfasis de Valencia en la urgencia de escape. La naturaleza y el mar representan los últimos recursos para intentar el exilio. Nótese la extensión y exclamaciones en mayor número de versos de "Brisa marina":

La carne es la tristeza, y ya los libros todos
¡asiló mi cabeza!
¡Huyamos allá, huyamos!
¡Huyamos allá, huyamos ! sobre la mar salada
las aves giran ebrias, en pálida bandada.
Sobre la mar salada
las aves giran, ebrias de sacudir el vuelo
entre la espuma ignota y el inmutable cielo. (174)

Poetas iniciadores del modernismo como Gutierrez Nájera, Julián del Casal y José Asunción Silva, buscando remontar una realidad asfixiante, exhiben no sólo influencias formalistas parnasianas, principalmente provenientes de Gautier, sino la plasticidad estética y la filosofía subjetivista de poetas como Baudelaire, Mallarmé y Verlaine, antes de que le fueran familiares a Valencia. Torres-Ríoseco considera el espíritu huraño de los modernistas como típico de un exilio o escape a la "torre de marfil", ya que con su fantasía poética quisieron alejarse de la realidad incierta en que se veía atrapado el poeta de la época. Acerca de las diferentes influencias en tan variado grupo de poetas, Torres-Ríoseco señala en uno de sus apartes:

> Los modelos japoneses atrajeron profundamente a Casal, Nájera siguió al español Bécquer y al francés Gautier, Silva gustaba de los prerrafaelistas ingleses e imitó algunos de los esquemas musicales de Poe, la mitología escandinava atraía a Jaimes Freyre, y Nervo halló su paraíso en la filosofía budista. En consecuencia, escribieron acerca del esplendor oriental, de las diosas griegas, de Versalles, de la danza de Salomé y de cosas semejantes; sus versos estaban poblados de sátiros, de ninfas, de centauros, de pavos reales y de cisnes. [64]

En busca, también, de los orígenes perdidos de la expresión artística, los simbolistas explotaban la función sugerente y no la narrativa del lenguaje. El lenguaje de la música y de la pintura vino a enriquecer la actividad creativa y a romper los límites tradicionales de la poesía. Al mismo tiempo, en el proceso creativo puede ocurrir un fenómeno de interacción de las artes; la pintura puede servir de inspiración para un poema cuando el poeta interpreta los símbolos que han quedado como camada a la sugerencia de otra realidad más allá de la imagen que se aprecia, o simplemente su capacidad icónica se diferencia de la del pintor y simplemente crea a partir de una impresión irracional. De modo inverso, una pintura resulta de la sensación que sugiere un poema cargado de contenidos semánticos y emocionales, cuando el pintor siente la necesidad de crear una imagen visual que corresponda a la visión que le ha impresionado el poema.

---

[64] Torres-Ríoseco, 95.

Cuando Guillermo Valencia destaca entre los arreboles del atardecer las delicadas siluetas de las cigüeñas blancas, se vale de toda una gama de colores para enmarcar de nostalgia la transición a las sombras. Nótese que en la segunda estrofa, el poeta pinta con palabras la creación misma del crepúsculo en manos de un mágico pintor, tal como lo entendían los simbolistas franceses. Los matices de colores que se desvanecen hasta el rojo y el negro crepuscular crean un contraste colorido que pinta el observador en su mente, al dejarse embargar por el simbolismo de "Cigüeñas blancas":

De cigüeñas la tímida bandada,
recogiendo las alas blandamente,
paró sobre la torre abandonada
a la luz del crepúsculo muriente;

hora en que el Mago de feliz paleta
vierte bajo la cúpula radiante
pálidos tintes de fugaz violeta
que riza con su soplo el aura errante. (83)

De igual manera se aprecian los tonos caniculares de la tarde que acompañan la languidez de los dos seres exiliados en "Los camellos." En sus dos primeras estrofas la descripción pictórica de Valencia trasciende la significación literal de los sujetos y el fondo, un desierto que recuerda al de Mallarmé en "L'azur," en el que parecen fundirse en un sólo tono de desmayo, aunque aún no muera la tarde:

Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia.

Alzaron la cabeza para orientarse, y luego
el soñoliento avance de sus vellosas piernas
--bajo el rojizo dombo de aquel cenit de fuego--
pararon silenciosos, al pie de las cisternas. . .

Un lustro apenas cargan bajo el azul magnífico,
y ya sus ojos quema la fiebre del tormento:
Tal vez leyeron, sabios, borroso jeroglífico
perdido entre las ruinas de infausto monumento.

Contrastando con la luz de las primeras tres estrofas, la cuarta corresponde al telón que cierra la tarde y sirve de refugio a los camellos solitarios en medio de la nada; representada por la aridez y ruina del desierto, la melancolía encuentra entonces su mejor aliado, la sombra:

Vagando taciturnos por la dormida alfombra,
cuando cierra los ojos el moribundo día,
bajo la virgen negra que los llevó en la sombra
copiaron el desfile de la Melancolía. . .

Además, los motivos poéticos claves en la comprensión de la estética del poema tienen que ver con la concepción de la vida como una jornada que palidece, y el carácter transitorio del mundo, representado por la muchedumbre y la caravana, a la que no se quiere unir el poeta, se pierde en las grises arenas del desierto, como se observa en estos cuartetos al final del poema:

Se pierde a lo lejos la errante caravana,
dejándome -- camello que cabalgó el Excidio...--
¡Cómo buscar sus huellas al sol de la mañana,
entre las ondas grises de lóbrego fastidio!

¡No! Buscaré dos ojos que he visto, fuente pura
hoy a mi lado exhausta, y aguardaré paciente
hasta que, suelta en hilos de mística dulzura,
refresque las entrañas del lírico doliente.

Y si a mi lado cruza la sorda muchedumbre,
mientras el vago fondo de esas pupilas miro,
dirá que vio un camello con honda pesadumbre,
mirando silencioso dos fuentes de zafiro... (10)

El manejo de estos conceptos ya habían aparecido en el poema "Bohémiens en voyage" de Baudelaire, aunque en este poema la expectativa del futuro está abierta para los viajeros de la caravana, contrastando con el carácter de angustioso ¡No! de rechazo en "Los camellos", aunque en ambos el destino aparece sólo como la

tenebrosa muerte, bajo el escenario desolador del desierto:

La tribu prophétique aux prunelles ardentes
Hier s'est mise en route, emportant ses petits
Sur son dos, ou livrant à leurs fiers appétits
Le trésor toujours prêt des mamelles pendantes.

Les hommes vont à pied sous leurs armes luisantes
Le long des chariots où les leur sont blottis,
Promenant sur le ciel des yeux appesantis
Par le morne regret des chimères absentes.

Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,
Les regardant passer, redouble sa chanson;
Cybèle, qui les aime, augmente ses verdures,

Fait couler le rocher et fleurir le désert
Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert
L'empire familier des ténèbres futures. (17)

En el poema "Melancolía", de la colección Ritos, inspirado en un grabado del pintor Alberto Durero, Valencia reproduce en palabras las sensaciones coloridas que le han evocado los tonos del cuadro. La vaguedad que predicaban simbolistas como Verlaine en "Art Poetique," y en el fondo profundo de los ojos de la amada

en "Los camellos", se evidencia en este poema en el que se funden las sensaciones lumínicas del color en sombras de melancolía eterna:

¡Oh vagos matices
de lánguidos grises
que ahuyentan la calma
si invaden el alma!
¡Oh dolor sincero
de la Fantasía!
¡Oh melancolía
de Alberto Durero!

¡Cuadro que despiertas
las visiones muertas
que forjó el anhelo
para mi consuelo,
simbólica mano
con líneas febriles
trazó en tus perfiles
al género humano! (38)

La melancolía y hasta el hastío de vivir una vida llena de vacíos en la cotidianidad de los centros urbanos, contra los que luchaban los simbolistas franceses, acompañaron también a los principales modernistas de América. La angustia, el desconsuelo, el *ennui o spleen*, el desasosiego y el afán imperioso de

exilio y evasión que ya evidenciaba Baudelaire en un poema como "Albatros", se reproduce en Mallarmé en "L'azur" o en "Brise marine", y en "Chanson d'automne" de Verlaine, cruzando el Atlántico para componer la estética de un poeta como Rubén Darío, a partir de su manifiesto modernista representado por Azul, publicado en 1888. Este sentimiento de inconformidad y desadaptación que condujo a la frustración de muchos, acompañó a un modernista tan preclaro como José Asunción Silva hasta el día de su suicidio en Bogotá. Guillermo Valencia escribiría uno de sus mejores versos a la memoria póstuma del ilustre poeta bogotano en "Leyendo a Silva", y en uno de sus apartes en versos pareados exclama:

> "¡Dolor!" dijo el poeta. Los labios de su herida
> blasfeman de los hombres, blasfeman de la vida,
> modulan el gemido de la desesperanza;
> fue el místico sediento que en el raudal se lanza;
> . . . . . .
> ¡Así rindió su aliento, bajo un sitial de seda,
> el último nacido del viejo Cisne y Leda!... (9)

Max Henríquez Ureña hace una distinción básica en cuanto a la cualidad artística de la poesía de los mejores poetas colombianos de la época modernista, Silva y Valencia:

> ¡Qué diferencia de tonalidad, si comparamos la poesía de Silva con la de Valencia! En Silva hay angustia, a ratos escepticismo; en Valencia, melancolía y esperanza. En Silva hay color, pero ante todo música. En

Valencia hay melodía, pero ante todo hay colorido, si bien prefiere los colores suaves: el blanco, el gris o el amarillo pálido. [65]

El poeta francés que por su accesibilidad lírica tuvo mayor influencia en la literatura modernista en América fue, para Sanín Cano, Verlaine, por ser el poeta de las "emociones diluidas," que sólo alcanzan su claridad en una misteriosa significación y el del inevitable vivir doloroso en las realidades de la vida material.[66]

Los poetas que por su accesibilidad lograron influir a los modernistas no fueron únicamente los más conocidos, sino algunos considerados de segunda categoría en la que Sanín Cano clasifica a los franceses Lorrain y Mendés.[67]

> Admirar a Verlaine o dejarse influir por su inagotable capacidad de emulsionar las emociones haciéndolas más claras y poniéndolas al alcance de espíritus gemelos es o era permitido y aun indispensable; aceptar el ascendiente de figuras secundarias en busca de una ruta hacia las grandes ejecuciones del arte es una flaqueza de que adolecieron los poetas de entonces.[68]

---

[65] Max Henríquez Ureña, Breve historia del modernismo (México: Fondo de Cultura Económica, 1978) 309. Al respecto, consúltese además la obra de Carlos García Prada, Letras hispanoamericanas (Madrid: EISA, 1963) 144.

[66] De hecho, Guillermo Valencia produjo cinco versiones de poemas de Verlaine: "César Borgia", "Mujer y gata", "Agonía", "Languidez" y "Mi sueño habitual"; a diferencia de tres de Baudelaire: "Los gatos", "El albatros" y "El retrato"; y finalmente dos de Mallarmé: "Aparición" y "Brisa marina."

[67] Baldomero Sanín Cano, Letras colombianas (México: Fondo de Cultura Económica, 1944) 181.

[68] Ibid. 182.

El movimiento simbolista francés se preocupó por promover un espíritu de integración artística, ya que las cualidades, principalmente de la música y la pintura, se constituyeron en objetivos estéticos de la nueva visión poética. Esto parece comprensible si se piensa que la poesía idealmente busca enriquecerse de las cualidades físicas de la música como el ritmo, la sonoridad y la repetición, así como también de su admirable cualidad evocadora, y al mismo tiempo de la pintura, ya que ésta provée los matices sugestivos que los simbolistas buscaban para la poesía. En este estado de cosas, la poesía simbolista, en su afán de integración estética e interesada en las cualidades trascendentes de la emoción a través de experiencias sensoriales, termina por convertirse en síntesis y caudal de todas las artes plásticas y no verbales. Esta totalidad del arte comprendida en la poesía era precisamente la que reclamaba Wagner para enaltecer la música como síntesis absoluta del arte. Además, la búsqueda de una poesía autónoma y purificada de toda contaminación material, que también Baudelaire procuraba, vino a darse en gran parte gracias al sentimiento de exilio, tanto físico de Rimbaud como metafísico de Mallarmé, al refugiarse en el concepto de la nada. La pureza puede encontrarse en los componentes más sencillos de la naturaleza y de manera autónoma, como en el caso de las flores para Mallarmé. Los movimientos que siguieron al simbolismo en Francia son difíciles de definir nominativa y cronológicamente y son paralelos al "Modernism" que describe el período inicial del siglo XX para la literatura inglesa y norteamericana. Sin embargo, de acuerdo con Porter:

> We can distinguish at least four major currents of innovation in France: the religious revival led by Charles Péguy and Claudel; the "modernism" with a

small m fostered by Apollinaire; the Surrealism of the 1920s and after; and the poetry of Valéry.[69]

La poesía francesa contemporánea presenta profundas raíces en el movimiento simbolista, por representar éste uno de los momentos más enriquecedores y estelares de la literatura universal. Según Fowlie, desde Les Fleurs du mal de Baudeliare en 1857, hasta la muerte de Mallarmé en 1898, la primera mitad del siglo veinte ha sido dominada por cuatro escritores en Francia: Proust, Gide y los poetas Valéry y Claudel, quienes comparten el ancestro de la estética simbolista, y particularmente en el caso de Claudel, Rimbaud es su gran émulo y maestro.(116) Por su parte, los grandes discípulos de Rimbaud llegaron a ser los surrealistas posteriores a 1925, constituyéndose el surrealismo y su antecesor, el dadasímo, en los movimientos más importantes ocurridos entre el simbolismo y el existencialismo, el cual como movimiento no produjo en Francia, con la excepción de Francis Ponge, poetas de la talla de aquellos que brillaron con luz propia al alba del siglo XX.[70]

A través de este capítulo se ha trazado la relación del simbolismo francés con el modernismo y en particular con la estética de Valencia, basándose en los paralelismos y distinciones entre las figuras más importantes y el contacto inicial

---

[69] Lawrence M. Porter, The Crisis of French Symbolism (Ithaca: Cornell UP, 1990) 256. Para formarse una visión general sobre la influencia del simbolismo en el *Modernism* véase John Porter Houston, French Symbolism and the Modernist Movement: A Study of Poetic Structures (Baton Rouge: Louisiana State UP, 1980).

[70] Véanse los estudios incluidos por Marcel Tetel, ed. Symbolism and Modern Literature (Durham: Duke UP, 1978).

de Valencia con ellos en sus versiones. Se ha destacado en especial la relación de la poesía con otras artes como la música y la pintura, enfatizando, además de la habilidad pictórica de Valencia, el ideal simbolista de consagrar a la poesía como la síntesis de las artes y al poeta, a pesar de su existencialismo, como el máximo creador y oficiante en el rito de la belleza y la verdad absolutas.

El siguiente capítulo explora en detalle la obra poética de Valencia, con especial concentración en su primera colección Ritos, elaborando una discusión estética a partir de los motivos líricos más importantes que compartió con los simbolistas franceses. El estudio de la forma y la versificación de Baudelaire y de los simbolistas franceses, se compara con la empleada por Valencia a través de su obra poética al final del cuarto capítulo, una vez expuesta la estética y filosofía de los simbolistas en el segundo y los procedimientos simbolistas de Valencia en el tercero.

Capítulo III

Guillermo Valencia a la luz de motivos líricos del simbolismo francés

> De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
> Qu'importe, si tu rends, -- fée aux yeux de velours,
> Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! --
> L'univers moins hideux et les instants moins lourds?
> --Baudelaire, "Hymne à la Beauté"

Ritos fue la primera colección de poesía que publicó Valencia en 1899, seis años antes de que Rubén Darío publicara Cantos de vida y esperanza, y en la que se advierten claramente algunos de los grandes interrogantes e inquietudes sobre la vida y el arte, que son explícitos en la obra de los simbolistas franceses. Como se discutió en el segundo capítulo, el contacto directo que tuvo Valencia con la estética simbolista francesa fue a través de sus magistrales versiones sobre conocidos poemas de Baudelaire, Mallarmé y Verlaine. Éste también fue su encuentro con la filosofía que inundaba la intelectualidad europea, principalmente bajo las doctrinas de Schopenhauer, Nietzsche y Hegel. La familiaridad de Valencia con Nietzsche no se remite a las concepciones vitalistas del superhombre, sino a la justificación estética del mundo y a su visión política de aversión a la democracia y al socialismo, que se evidencia en el poema "Anarkos." Valencia parece coincidir con Schopenhauer sobre la intuición del artista por alcanzar la verdad. Una muestra del pesimismo de Schopenhauer y el sufrimiento que éste transmite, están

presentes en Valencia, principalmente en el poema "Job", aunque en este caso, el sufrimiento humano se ve mitigado por la resignación, auto principal de la fe cristiana. De acuerdo con Robert Nugent, "Valencia, as did Mallarmé, knew something of Hegel's philosophy of the union of the real with the logical on the superior level of the ideal. It is this concern with the ideal that Valencia's poetry can be compared with Mallarme's or Baudelaire's."[1] Para Mallarmé, así como para Valencia, el ideal reside en el verbo, el mismo con el que el poeta se debate en el poema "Patmos." de Ritos. El negativismo y el destino desesperado del ser se infiltraron en la mentalidad y la estética de los modernistas hispanoamericanos que sufrieron la influencia de la época del decadentismo y la afanosa necesidad de escapar a las limitaciones que ofrecía la vida del artista confinado en los grandes centros urbanos. Poetas contemporáneos de Valencia--tan importantes como Rubén Darío y Herrera y Reissig y los noventayochistas españoles--expresaron el sabor amargo que les dejaba la cotidiana realidad y optaron por refugiarse ya fuera en su lírica adolorida y preciocista o en el refugio último para la angustia del poeta: su "torre de marfil". Rubén Darío, como señala Sobejano, se identificó con el ideal apolíneo de Nietzsche, considerando también la superioridad del arte por encima de cualquier instancia metafísica o religiosa:

> Esta fuerza de voluntad pregonada en armonía con el ideal de la belleza conduce al poeta a posiciones nietzscheanas: al radicalismo aristocrático,

---

[1] Robert Nugent, "Guillermo Valencia and French Poetic Theory," Hispania 45 (1962): 408.

que abomina de la masa y cree en un tipo de humanidad superior, y al vitalismo dionisíaco.[2]

Este capítulo se adentra en el estudio de los poemas más representativos de Ritos y algunos de Otras poesías, destacando sus propiedades simbolistas y la relación de sus motivos con las imágenes ya usadas por los simbolistas franceses. Asímismo, pone de relieve el estilo original de Valencia al sobreponer realidades, escenarios y visiones diferentes para contrastar las limitaciones y el destino del artista con su propia vida de poeta y hombre en un contexto diferente al de los franceses. La naturaleza y un sinnúmero de elementos e imágenes mitológicas, históricas y bíblicas atraen la imaginación poética de Valencia, encontrando en cada uno de ellos maneras de reflejar sus estados de alma y de expresar que el mundo ideal en el que quiere vivir el artista dista mucho de aquel en que le toca vivir. Por esta razón, la idea del exilio y las imágenes que revelan un afán escapista están presentes en muchos de los poemas más importantes de estas colecciones. Sanín Cano, en el prólogo a Obras poéticas completas de Valencia, sugiere que la función del simbolismo es servir como un instrumento de la imaginación y un medio imaginativo de expresión de todo un estado de alma; el crítico reconoce que el símbolo fue "el primer esfuerzo de la inteligencia para expresar su asombro ante la naturaleza y ante sí mismo, y es en Valencia un refinado modo de expresar sus conceptos sobre la vida y los hombres." (xxxv)

---

[2] Gonzalo Sobejano, Nietzsche en España (Madrid: Gredos, 1967) 199.

Los motivos líricos en que se enfatizan los paralelismos con los franceses tienen que ver con la angustia de vivir y el escapismo de la muerte, el destino inexorable del artista/poeta, el crepúsculo y la temporalidad y, finalmente, la naturaleza enigmática de la mujer. Para tener una idea de la estética simbolista de Valencia basta referirse, por ejemplo, a un poema esencialmente pictórico como "Cigüeñas blancas", en el que Valencia se recrea componiendo una sinfonía de blanco adornada con tenues matices. El poema comienza, como se ilustra más adelante, con un retrato del atardecer contra el que se oponen las siluetas de muchas aves zancudas que se preparan para recibir las sombras de la noche en su nido en lo alto de una torre. Con la llegada del crepúsculo el poeta refleja en aquellas finas sílfides del valle la memoria que lo transporta a aquellos días de juventud en los que miraba el atardecer de la mano de su padre y que ahora debe revivir en otras circunstancias, al estar acompañado por uno de sus hijos inspirándose por la brisa y el color de aquellos hermosos atardeceres enmarcados por la majestad de los picos andinos.[3] Estos singulares animales llevan en sus alas las aspiraciones altruistas del poeta, pues recorren los lugares que el poeta en vida no podrá conocer. La libertad sin límites que representa el color y habilidad de las cigüeñas causa en el poeta una enorme ansiedad, al igual que representan el pasado y la memoria de momentos ya irrecuperables. La visión del pasado parece recordarle que muchas de sus aspiraciones y sueños nunca se cumplieron y que ahora la visión crepúscular es una forma de asistir al entierro de la memoria y de

[3] Información obtenida en la entrevista personal sostenida en Popayán con Alvaro Pío Valencia, hijo de Guillermo Valencia, en diciembre de 1994.

los sueños, que no producen sino inquietud y nostalgia en su alma de poeta. La imagen fina y el delicado vuelo inquieto de la cigüeña se asocian con la figura y la habilidad del artista para quien no deben existir obstáculos en su infinita creatividad. La naturaleza misma de las cigüeñas se convierte entonces en el ideal que no puede alcanzar el poeta, quien quisiera escapar de la cotidianidad y construir su nido en lo alto de una torre, como sí lo pueden hacer las blancas aves que juguetean al atardecer.

La realidad del poeta, que no encuentra lugar entre sus congéneres, es tan pesada como la de un animal salvaje que a través de las rejas de su jaula sólo puede ver destellos de libertad; y la imagen grácil de las cigüeñas pasa a ser un espejismo creado por el poeta para acompañar su infinita nostalgia. El simbolismo del poema gira en torno a la memoria de mejores momentos vividos en la vida del poeta. Al mismo tiempo, la imagen de un animal alado representa, al igual que en "L'albatros" de Baudelaire, el destino incierto y triste del artista que no puede evadir su realidad y el lastre de su vida material no le deja emprender el anhelado vuelo.[4]

Otro de los poemas más representativos de Valencia, "Los camellos", continúa con el recurso simbolista de utilizar imágenes animales para reflejar, como en una parábola, la metáfora extendida que representa la vida del poeta atrapado en la realidad. Como se ha sugerido anteriormente, este poema representa el destino del poeta, aunque acompañado por una segunda persona que puede ser

---

[4] Mallarmé ya había usado el cisne como imagen alada para simbolizar la potencialidad frustrada del poeta, al estar bajo condiciones adversas y hostiles en "Le vierge. le vivace et le bel aujourd'hui." Recuérdese además que el cisne, el buho y la lechuza fueron propuestos como símbolos del lirismo modernista.

un poeta compañero, tal vez José Asunción Silva, o la imagen de la compañera de su vida que ha partido definitivamente. El escenario del poema muestra el cambio que quiere representar Valencia, es decir, salir de los límites de su territorio para emprender una excursión por tierras antiguas y lejanas. El verdor resplandeciente de los escenarios andinos ha desaparecido, y lo que se tiene en cambio es el árido desierto de Nubia. Valencia parece haber evadido con su imaginación los confines de la capacidad material y ha volado, finalmente logrando atravesar océanos y tierras hostiles en su afán de escape, reflejando su realidad en un escenario que corresponde con la vida y el destino del artista,es decir, es árido y vacío como el ambiente de las arenas encandecentes en un desierto africano.[5] Sin embargo, en su infinita incertidumbre el poeta encuentra consuelo en el espejismo de las culturas antiguas representadas por las pirámides y la Esfinge de Egipto, imágenes que encuentra la caravana en el poema. El poeta se encuentra en una excursión a su propio destino al hallar en el desierto restos de caravanas que no alcanzaron su ideal y sucumbieron ante la incontenible supremacia de los elementos, lo que le hace pensar en su aventura como un sacrificio de redención para la humanidad. La muerte del artista ha de redemir a la humanidad, de la misma forma que lo hizo Jesucristo; a pesar de sus limitaciones, el poeta es sólo un lago sobre el gigantesco mar de arenas del desierto y el único oasis, el manantial de su propia sangre. Esta idea la expresa magistralmente Valencia: "Sólo el poeta es lago sobre este mar de

---

[5] Como indica Torres-Ríoseco (101): "Este poema expresa en realidad la verdadera cumbre de la 'evasión' de Valencia, su idea de que el poeta necesita evadirse del mundo prosaico. Pero la tendencia a la 'evasión' en la poesía modernista de ninguna manera se redujo a aquellos desdichados precursores y a sus discípulos inmediatos."

arenas." Al final de "Los camellos", el poeta se ha quedado solo; la caravana ha partido, y él duda entre buscar las huellas de su compañía y tratar de alcanzarla, o refugiarse en su alma poética para recrear su angustia moldeando con arena la imagen del ser amado, bebiendo, como lo sugiere, de la fuente encantada que sus ojos destilan. El yo poético parece entonces desaparecer en el fondo de las pupilas de la amada, son esos ojos que ya ha conocido, los que ahora le brindan el último refugio ante la inclemente soledad que lo conduce inexorablemente al olvido de la muerte. De esta manera, Valencia refleja la melancolía y la profunda inquietud ante el destino incierto que invadía al intelectual europeo en vísperas del siglo XX. Para Antonio Castro Leal, la composición de estos dos poemas, "Cigüeñas blancas" y "Los camellos", representa algo más que escenas tradicionales o visiones cliché: "No se trata sólo de cuadros parnasianos, son una verdadera confesión lírica del afán, de la despierta inquietud y del aristocrático dolor que padece el poeta y que entrelaza, como para disfrazarlos, en la línea de los símbolos."[6]

Además, en la fusión de los elementos sensoriales presentes en ambos poemas se sustenta el simbolismo de los mismos. La técnica de Baudelaire en "Correspondances" se refleja en el contexto general de muchos poemas de Valencia y la concepción en la que se basan; como ocurre también, por ejemplo, en "Motivos II, a la manera moderna", que se relaciona más adelante. Valencia, al igual que el poeta francés, busca la analogía de una nueva sensibilidad proyectada

---

[6] Antonio Castro Leal, "Guillermo Valencia ha muerto," Cuadernos Americanos 5 (1943): 243.

en la naturaleza, con la que su estado de alma armonice, aunque su realidad sea diferente a la decadencia francesa.

Según Karsen, debido a su carácter pictórico, algunos de los poemas de Valencia sirvieron de inspiración a pintores colombianos: "To Martínez in 'A Popayán', Leudo in 'El Circo', and Martínez Degado in 'Anarkos'. Two of Valencia's poems were set to music: 'El Himno a la Raza', and 'Hay un Instante'." [7] Además de la versatilidad del verso de Valencia para pintar simbólicamente un paisaje o una visión surreal, el poeta exhibe en algunos poemas cualidades apreciativas de la música y con frecuencia recurre al ritmo, la versificación y el empleo de estribillos para transmitirlas. Aunque Valencia hace esporádicas referencias a instrumentos musicales como en "Anarkos", el único poema que trata de manera explícita sobre la música es su versión de Mackay, "Beethoven al piano". Como señala Karsen, Valencia nunca escribió poemas como la "Marcha triunfal" de Darío, basada en la música de Wagner, o la "Serenata de Schubert" de Gutiérrez Nájera. (81) No obstante, la música en general conmovió hondamente el espíritu de Valencia, quien en una ocasión escribió una carta al chelista uruguayo Oscar Nicastro expresando su deleite y gran admiración después de asistir a su concierto:

> Lo he escuchado a Ud. entre el recogimiento de una audición íntima con la inefable emoción de quien oye lo inexplicable. El arte a que yo sirvo es una oruga perezosa ante el carro de fuego en que cruza Ud. el infinito. Las artes

---

[7] Véase Sonja Karsen, 80. Además, según Karsen, Valencia colaboró en la composición de algunas canciones populares como "Alma sola", "El esbelto cisne" y el pasillo "Dolor."

plásticas, frente al cosmos de armonía que Ud. enseñorea me parecían ante la grandiosa pulsación de sus dedos, como un pueblo muerto de toscos pedernales; y los cuadros que tanto me fascinaban, como las marchitas decoraciones de un teatro envejecido. Su paso por el cielo de mi espíritu ha sido como el de un cometa que atraviesa la noche. [8]

Las referencias a la música de los genios clásicos se encuentran dispersas en muchos de sus poemas en los que revela su profunda admiración por Wagner y Beethoven, así como el poeta lo admitió: "En Wagner me ahogo, es música tan grandiosa", [9] asociando el sonido del violín con un lamento de amargura, mientras que la armonía dulce de la flauta acompaña momentos de ensueño y vida. Este es el motivo simbólico que aparece en el poema "Mis votos" con ocasión del matrimonio de Julio Ayerbe y Adelaide Sanz; aquí Valencia expresa sus mejores deseos por una vida próspera en pareja. En la sexta estrofa las cualidades acústicas de la música asociadas con el poder restaurador de las facultades positivas del alma son la mejor receta para los momentos de prueba:

Que si el dolor sus almas hiere,
llegue entre un ritmo musical:
en las sonatas de Beethoven,

---

[8] Guillermo Valencia en una carta a Oscar Nicastro, fechada el 14 de abril de 1929, en posesión del Dr. Iragorri de Cali.

[9] Entervista personal de Sonya Karsen (5) con Susana Garcés de Alvarez en Popayán. el 27 de noviembre de 1946. En "Anarkos" Valencia describe a un violinista y da una interpretación de su arte, que también aparece en "Leyendo a Silva": "do al fatigado beso de las vibrantes clines / un aire triste y vago preludian dos violines. . ."

en los acordes de Tristán;

y si una angustia les tortura,

reflejen el mohín, no más,

que dieran a Amor sorprendido

los Boucher y los Fragonard. (434)

I. La angustia de vivir y el escapismo de la muerte

> Morte! Morte! Morte! Ni le couteau, ni le poison, ni la corde. C'est déjà fait. Comprends-tu? Et nous sommes ensemble pour toujours.
>
> —Jean-Paul Sartre, Huis Clos

A través de gran parte de su obra poética, Valencia evidencia una insatisfacción vital en que sólo pareció encontrar desahogo en el arte simbolista de su verso. En los poemas relacionados aquí, el sufrimiento humano que no haya consuelo entre sus semejantes se encarna en la ansiedad existencial del poeta, quien sólo encontrará sosiego al morir. La concepción existencialista de Valencia, de acuerdo con Otto Olivera, está muy relacionada con la concepción de Kierkegaard sobre el sufrimiento voluntario del justo y con la filosofía unamuniana en que el dolor y la angustia son caminos que conducen a Dios.[10] El encuentro con la muerte, quien se comunica con el poeta, se ejemplifica en "Día de ceniza" , el cual al marcar el comienzo de la Semana Santa, le recuerda al poeta su inexorable

[10] Véase Otto Olivera, "El dolor de vivir en Guillermo Valencia," 14 estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 109.

final en el ciclo simbólico de la ceniza, principio y fin del ser. En el primero y tercer cuartetos de endecasílabos, describe Valencia su experiencia ante el sistema antitético Vida-Muerte:

Y habló sobre mi frente la ceniza
para decirme que la sima oscura
recogerá tras la sangrienta liza
los gestos de mi ajada vestidura.

. . . . . .

Hoy el pálido numen de lo inerte
a su callada soledad convida
al que vive soñando con la Muerte
y al que muere soñando con la Vida. (13)

Para rematar, el poema contiene escenas en las que el poeta ve cómo él y su obra tienen ya marcado un rumbo definitivo; alejado de la belleza temporal de las flores y sumido en la macabra esencia de la muerte. Nótense los símbolos de que se vale el poeta para describir la angustia existencial del artista que no logrará inmortalizarse en su verso: se establece la siguiente correspondencia poeta-tumba /verso-gusano:

¡Gemid, poetas; funeraria urna
do bullen entre gélidos arcanos
--bajo la propia lobreguez nocturna--
los versos como lívidos gusanos !

Ante los orbes que el espacio aleja

en el silencio de la excelsa Altura,

el mundo cruzará como una abeja

que vaga susurrando su amargura. . . (15)

El ciclo amargo de la vida y el tiempo que no pertenece a la realidad tangible sino que es el elemento de unión entre la vida y la muerte aparece también en "La parábola del foso". En este extenso poema de versos pareados, Valencia elabora una metáfora filosófica para expresar su sentir existencial, en el que el tiempo y el espacio se confunden para impresionar la sensibilidad humana y la incomprensión del poder divino. La limitación a la que se ve avocado el artista es también fuente de frustración que se libera en esa profunda angustia existencial y actitud estética; como señala Ramos:

> En definitiva puede conjeturarse que esa melancolía y esa tristeza, más que sentimiento individual, son vivencia estética o actitud metafísica de entenderse incapaz para expresar lo infinito de la belleza, como si en el poeta la agonía adquiriera conciencia de lo que es la limitación del arte.[11]

El abismo que se abre majestuosamente para contener la enorme roca representa la fusión del presente con el pasado, en un espacio vacío, que es la imagen del

---

[11] Oscar G. Ramos, "La parábola estética de Guillermo Valencia," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 350. En adelante las referencias al mismo autor provienen del mismo artículo y por tanto se indican entre paréntesis al lado de la cita. Véase también: Rafael Estenger, "En torno a la estética de Valencia," Cuba contemporánea 34 (1924): 122-127.

ciclo vital como reino de la nada.[12] El principio vital del hombre se concibe como un lento morir.

Lo que existe es ya tumba de lo que viene: abierto
percibe cada instante al nacer, su sepulcro,
y el instante sepulta nuestro pensar, que es tiempo,
y con él un jirón de nuestra carne débil,
que es fragmento de espacio,
ardida en la perenne combustión de la vida.

. . . . . .

Pasarás como todos pasaron:
el egipcio y el persa y el griego
y el muslín y el romano y el púnico.
Esta fue la verdad que la roca al hundirse
le dijo al abismo:
"¡Oh abismo!, ¡tú eres, en tu mudez, el dios único". (640-641)

Valencia, al igual que Verlaine en Liturgies Intimes, emplea su convicción cristiana para apoyar la filosofía de su estética. Un ejemplo se observa en "San Antonio y el Centauro", coloquio en el que el poeta pone sobre la mesa dos naipes que contienen fuerzas opuestas: cristianismo-paganismo, como otra forma de

[12] La nada representó uno de los más importantes motivos líricos para Mallarmé, como lo analiza Jean-Paul Sartre, Mallarmé, or the Poet of Nothingness trans. Ernest Sturm (University Park: Pennsylvania State UP, 1988).

representar la antítesis clave: vida-muerte.[13] Según el mismo Valencia, "este poema trata de esbozar un paralelo entre la belleza estética del mundo pagano con sus divinidades, sus héroes y el culto voluptuoso de las formas, frente al fundador del cristianismo y a la grandeza ética de éste." [14] El enfrentamiento dialéctico entre el santo vulnerable y sabio e Hippofos, la bestia poderosa y rebelde, continúa toda una tradición de fuerzas antitéticas en la poesía universal desde la simbología recogida de la mitología griega. El coloquio es la mejor forma de presentar este tipo de disputa intelectual en el que se debaten no sólo los principios morales del cristianismo, sino que representa a la vez un punto crucial en la transición del mundo clásico a la civilización moderna. En algunos versos de la última parte del Coloquio, el centauro juzga y San Antonio replica para definitivamente ganar la disputa intelectual:

El Centauro

No puede vuestro Cristo competir con Apolo,
con el hijo soberbio del Ceñudo y Latona,
que en los brazos de Dafnis al amor se abandona,

---

[13] Rubén Dario escribió un poema titulado "Coloquio de los centauros", el cual enfatiza el mito de los centauros como metáfora para discernir conceptualizaciones existencialistas, utilizando el recurso del diálogo. Según George Schade, "La mitología en la poesía de Guillermo Valencia," Revista Iberoamericana 24 (1959): 98, Valencia pudo haberse inspirado en el diálogo del santo y el centauro del libro de San Jerónimo, y tal vez posteriormente en el "Coloquio de los centauros", publicado en Prosas profanas en 1896. Consúltese también Carlos García Prada, Antología de líricos colombianos II (Bogotá: Imprenta nacional, 1937) 62-109.

[14] Citado por Camilo Cruz Santos, "La influencia del medio ambiente en la carrera literaria de Guillermo Valencia," Repertorio Americano 14 (1928): 210.

o lleva el ígneo carro que volcó Faetonte

por los campos azules del abierto horizonte. . .

San Antonio

Contéstame: ¿qué trágico calzó mejor coturno

que aquel Crucificado de rostro taciturno

que, erguido sobre el Gólgota, desde la cruz pasea

los ojos por su caro país de Galilea

que no verá en el tiempo, y en lánguido desmayo

se va muriendo exangüe? Cuando vestía el sayo

de punzador ultraje, cuando cargó la carga

de su gloria, cuando probó la amarga

bebida el virgen labio dolorido y sangriento,

y oyó que su lamento se perdía en el viento,

¡fue el trágico sublime! La flor de los dolores

regó desde ese instante sus cálidos olores,

y como banda nívea de cisnes familiares,

al arenal sin límites huyeron a millares

las vírgenes de Cristo, que en su mansión de palma

hallaron lo que Grecia no pudo ver: ¡el Alma!. . . . (105-109)

Las circunstancias del encuentro y sus puntos opuestos hacen que los contrincantes deban considerarse inevitablemente enemigos. Las virtudes de las dos tradiciones se contrastan al personalizar las figuras de los dioses del Olimpo y su complejidad, con la figura espiritual y amorosa de Cristo. San Antonio gana el

debate y el centauro, al sentirse perdido, decide alejarse sin articular otra palabra, borrándose en el horizonte como una estatua de arena desvanecida por una tormenta en el desierto:

> Súbito el Centauro, doliente, silencioso,
> se fue sobre la arena con paso perezoso,
> alejando, alejando. . ., y entre la gris llanura
> borró para los hombres su helénica figura,
> mientras el viejo monje -- con su báculo incierto --
> con el signo de gracia borraba en el desierto
> las huellas del Centauro. . . . (109)

De esta manera parecía borrarse con la ausencia física del centauro el mundo helénico y la muerta tradición pagana, ante la incontenible vitalidad del nuevo mundo cristiano. Además de los paralelismos con el diálogo en el libro de San Jerónimo y con el "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío, existen coincidencias con la obra de Oscar Wilde, *De Profundis*, publicada después de Ritos, sobre la cual Valencia afirmó:

> En *De Profundis*, Wilde usa esta figura (contraposición entre el paganismo y el cristianismo) y encarna el sentimiento de las dos etapas en Cristo y Apolo, cosa que yo también hago en Ritos. Claro está que no creo que Oscar me haya plagiado. Pienso, como dije, en una simple coincidencia.[15]

El temor del poeta a una muerte no sólo material sino espiritual es lo que lo

---

[15] Citado por J. Talanto, "Una charla con Guillermo Valencia," Homenaje a la Raza y a su máximo exponente Guillermo Valencia 2 (1943): 17.

impulsa a desarrollar en el arte de su poesía la concepción cristiana de la salvación y la redención del alma, tomando como modelo la vida y muerte de Jesús, quien murió como hombre, fundiéndose eternamente en su esencia divina. Robert Glickman llega a la conclusión de que es el deseo por salvar su integridad humana, cuerpo y alma, de una destrucción absoluta lo que provoca en el poeta esa ansiedad existencial:

> The self is a fountainhead of anxiety. The deep-rooted conflict between the self and the hostile environment in which it exists produces extreme tensions. At times, a solution to the problem of self-preservation is sought through escapism: flight to terrestrial regions that hold the promise of security; ascent toward the celestial realm of purity and light. [16]

La devoción de Valencia por un cristianismo profundo e intelectual lo animó a componer poemas de la factura de "Sursum", en el que sugiere, casi con apariencia de místico, un iluminamiento en el que pueda intuir el rostro compasivo de Dios, quien aparece con ojos azules. Aunque no lo expresa con la pasión e intensidad lingüística de los místicos españoles, Valencia se atreve a elevarse a un nivel contemplativo, reflejando su ansiedad ante la muerte de un pobre hombre:

> Allí, como el galán de la Pobreza,
> descansa en el Señor un solitario,
> que entre las negras fauces del osario

---

[16] Robert Glickman, Guillermo Valencia and the Poetic World of Ritos: Interpretations Based Upon the Use of a Concordance (Los Angeles: U of California P, 1963) 189. También véase la importante obra de Otto Morales Benítez, Estudios críticos (Bogotá: Iqueima, 1948).

dejó caer su lánguida cabeza.

¡Dadme a gustar la miel de lo divino!

dadme a leer el viejo pergamino

con sus himnarios de perfiles rojos:

quiero subir a la impasible altura

donde se ahoga en luz la noche oscura

¡y mira Dios con sus azules ojos! (69)

El poema "Agonía" es la versión que Valencia escribe sobre el soneto de Verlaine con el mismo motivo de la muerte y sus representaciones en el vacío de Dios, en la vida y la esperanza; sin embargo, Verlaine ya había expresado su interés por asuntos místico-religiosos en poemas como "Pouquoi brille, ô mon âme", "O mon Dieu vous m'avez blessé d'amour" y "Mon Dieu m'a dit: Mon fils il faut m'aimer." Los versos de "Agonía" son una muestra del tedio sufrido por el arte durante el período que comprendió el movimiento simbolista. Valencia, se deja embargar por el espíritu decadentista de Verlaine, expresando enfáticamente su aparente descreimiento ante los desengaños de la vida en los dos tercetos del soneto:

¡No creo en Dios! ; ahuyento de la memoria mía

el pensamiento, nunca me nombren la ironía

llamada amor que a tantos y tantas enardece;

con susto de morirse, con el vivir cansado,

cual un esquife roto del viento arrebatado,

¡sobre el abismo negro mi espíritu se mece! (169)

"Los crucificados" no trata sólo el tema de la escena de la crucifixión de Cristo, sino que aparece como un símbolo para los hombres que caen víctimas de sus ideas religiosas y morales a causa de no comprender adecuadamente el legado del cristianismo. En el poema, la idea de Valencia se basa en la convicción de que vale más morir por un ideal que rendirse para lograr la paz; ya sea por convicción religiosa o puramente intelectual. En la última estrofa Valencia sugiere que el mensaje del poeta no se expone tan claro para entenderse como lo fue el de Cristo, y por tanto, debe padecer las incomprensiones de sus congéneres, de la misma forma que lo sufriera el Nazareno:

> En las cruces nudosas
> perecerán los mártires. Doliente
> el ideal, las alas fatigosas
> plegando en el azul, lánguidamente
> descenderá sobre la tierra, herido;
> y como el Genio del silencio mudo,
> las almas tristes lo verán caído
> sobre el sangriento marco de su escudo. . . . (19)

Como parte de un poema tríptico, Valencia utiliza otro pasaje de la Biblia para contrastar la figura y personalidad de Jesús con la de caballeros frívolos como el descrito en el primer alejandrino, "El caballero Casanova" , o en el segundo "El caballero Desconocido", en el que un hombre virtuoso representa la idealidad humana, contrastada con la divinidad del tercer soneto, en el que el título no es el

de 'Caballero', sino "El Señor de Emaus." Este soneto se basa en otro pasaje bíblico del Nuevo Testamento, más concretamente, la escena del caminante de Emaus, que representa la primera aparición de Jesús después de su muerte, en el capítulo XXIV del Evangelio según San Lucas. Compárese la visión materialista en el tratamiento de las imágenes con las que Valencia cierra los primeros dos sonetos, con la espiritualidad que lo embarga al evocar la divinidad de Jesús en el tercero:

> Cuelga del firme puño con dejadez pedante,
> y brotan de su diestra centellas de diamante,
> cuando acaricia el pomo del espadín fullero. (530)
>
> . . . . . .
>
> Si conciencia es orgullo, y es voluntad grandeza
> en noble señorío del pecho a la cabeza,
> ¡bien va sobre un estoque la brillantez del oro! (531)

Como en "San Antonio y el Centauro" la voz de Dios provée el consuelo y el amor necesarios para sobrellevar las penurias de la existencia terrenal, en el caso de "El señor de Emaus", la dulce voz de Jesús aparece como la premonición del evento de infinito resplandor que tomará lugar con la partición del pan, y la humanidad reconocerá su regreso glorioso. La aureola simbolista de los elementos naturales en el segundo cuarteto de este poema adquiere mayor intensidad en los dos últimos tercetos, en los que el poeta expresa con gran júbilo y fe cristiana la trascendental escena del Evangelio que sugiere redención y esperanza:

Mira, y canta la luz: ora, y del pecho amante
fluye una paz serena; su voz es miel fluída
y va vertiendo en hálidos de esencia no sabida
el verbo que eterniza lo vano del instante.

Parte el pan: vibra un dulce calor entre la estancia
Del cielo a nuestro limo se borra la distancia
y el orbe transparenta su germinar profundo.

Piedad amor, pureza, tribulación, dulzura
absorben en sus llamas la celestial figura
¡y el salvador irradia divinidad al mundo! (532)

El poema "Job", escrito en 1926, aparece en la colección Otras poesías, y se considera una auténtica epopeya estoicista, basada en otro personaje de la Biblia, el santo Job, personaje que Valencia admiró profundamente, no sólo por su integridad y estoicismo, sino por el ejemplo que su figura y carácter representan para el género humano. Sin embargo, como lo sugiere Sanín Cano en el prólogo a Obras poéticas completas, este poema corresponde también a un reflejo del estado emocional en que se encontraba el poeta por esta época, identificándose plenamente con el sufrimiento del santo Job y glorificando su dolor, en medio de un evidente pesimismo existencial:

Para avivar el símbolo, el poeta dijo haber suprimido del poema la curación y prosperidad de Job, porque eso quedaba fuera de su noción general de la

vida, que como proclaman bellamente su poesía, sus actividades y su manera de concebir el universo, fue un pesimismo sano, resignado y generoso. (xxxvi)

"Job" se constituye en uno de los poemas más simbolistas de Valencia por la adopción de símbolos bíblicos y literarios para representar la indiferencia de la naturaleza humana, la esperanza última en lo divino y, la concepción del morir lento y silente de un leproso como reflejo del carácter mortal del artista creador. Los primeros doce caracteres del alfabeto hebreo encabezan las estrofas de rima variable de este complejo y extenso poema, que quiere darse a entender como un llanto del alma. El simbolismo poético se desprende del dolor inmenso de Job, quien era un hombre justo y respetado, y se representa en el poema por medio de imágenes crudas y desgarradoras. La descripción física de Job corresponde a un cuadro naturalista en el que las descompuestas carnes que se desprenden del leproso parecen representar toda la podredumbre y la falsedad que destila la humanidad. A pesar de la inmensa prueba que Job ha recibido de Dios, el leproso no pierde su fe, ni se atreve a quejarse por su sufrimiento, lo acepta resignado como parte de su destino. En la primera estrofa, "ALEF", la imagen del leproso se compara con la de Prometeo, y el símbolo del buitre como ave de la muerte hace su aparición como depositaria de las inmundicies humanas:

Como un viviente escombro de dolor,
en la noche medrosa
se tuerce la cancrosa figura
de Job el idumeo.

Su lacerada carne despréndese a pedazos

bajo los picotazos de un buitre,

par de aquel que sobre un monte

--ya hendido el pecho--

le sorbió la sangre rebelde a Prometeo. (576)

En la estrofa "TETH", Job condena la livianidad de los hombres, al mismo tiempo que Valencia se recrea elaborando metáforas impresionistas para simbolizar la inmensidad del dolor que padece el leproso bíblico envidiado por el demonio, y puesto a prueba por Dios a solicitud de éste:

Y entonces vivió Job

la sublime soberbia de su aflicción sin par,

y escupió a la protervia de los hombres efímeros,

y adivinó que un cráneo no es para el mar, estrecho,

y que la Eternidad

--como cuaja la perla en su menudo lecho--

puede cristalizar en instante fugaz,

y que el dolor tenaz y profundo va a Dios,

como el globo errabundo que asciende arrebatado

por el imán astral.

Y en fúlgida demencia abrió las cataratas

de su quebranto, y en veloz bandada,

sus trágicas querellas, como águilas indómitas,

volaron de su boca ensangrentada. (579)

Finalmente, en la última estrofa, "LAMED", Valencia recalca la representación de Job como encarnación de los martirios humanos y de la gran tortura de verse desaparecer lentamente con cada desprendimiento de sus carnes. El poeta, al final de la estrofa hace una breve correspondencia del dolor del anacoreta con el carácter inmortal del dolor que padece el artista, epígono de Dios como creador:

> ¡Oh gigante sufrir! ¡Oh velado gemir sin testigos!
> ¡Oh mentir de esperanza! ¡Oh mentir de sonrisas y amigos!
> Vuelva, ¡oh! Job tu rugir de león, tu imperiosa demencia,
> tu solemne valor, el sereno saber de tu ciencia
> y el secreto cordial de tu férvido amor:
> porque todo creador en su seno
> recata un dolor como el tuyo, inmortal. . . . (581)

El simbolismo del poema también estriba en el estímulo de emociones que, aunque asociadas entre sí, se presentan diferentes. En primer lugar, el poeta presenta al lector una imagen desgarradora de un hombre leproso que no hace menos que causar repulsión. Posteriormente, al dar a conocer la historia de Job, el poeta quiere comunicar la profunda lástima que le causa el sufrimiento de un hombre justo que parece estar pagando por los más graves pecados del mundo. Finalmente, el poeta asocia la concepción existencialista del artista con la simbología de carencia o vacío que representa la pérdida de los bienes y la misma desmaterialización física de Job. La muerte se sugiere entonces como el último refugio ante el dolor que implica vivir, ya sea para el hombre justo y santo o para

el poeta creador. Al destacar este poema entre los demás, Ramos reconoce el equilibrio del poema al sugerir que "la intelección es más penetrante, la imaginación más subordinada a la conceptuación, las conquistas verbales perviven, pero sazonadas por una visión más profunda y un discurrir más reposado." (365) La profunda convicción cristiana de Valencia lo lleva a proponer a Job como un ejemplo de justicia y resignación para la humanidad, y una abstracción de lo material, ante la inmensa prueba de sufrimiento a la que Dios lo ha sometido.

Valencia empleó diferentes temas clásicos, históricos, bíblicos, amatorios y existencialistas para enmarcar su mundo simbolista de una manera universalista que lo distinguiría entre sus contemporáneos modernistas. El soneto "La medalla de César" establece de nuevo un juego de antítesis entre la gloria de la victoria, la vida, y la pena de la derrota, la muerte. En este poema se halaga al gran emperador romano Julio César mediante el simbolismo de una moneda romana, como un ejemplo más de las dos facetas del ser: la vida y la muerte. Para transmitir el simbolismo del poema, Valencia recurre al contraste de imágenes de las dos caras de la moneda. Éstas, por lo regular, muestran en una de sus caras, la efigie de una figura heróica exaltada y, por la otra, una imagen representativa del trabajo, que puede aparecer personificada por mujeres cargando cestos o cántaros. Los dos cuartetos en el poema se encargan de enaltecer en una de las caras la figura majestuosa de César cubierto de laureles y gloria, haciendo alarde de sus principales conquistas, en el segundo se describen sus hazañas de esta manera:

> Ese laurel que ciñe fue el don de mil ciudades
> rendidas a sus huestes; esa vetusta malla

domó de Vercingetor las iras, la muralla

de Alesia, el negro Egipto, la raza de Milcíades. (57)

En la otra cara de la moneda la imagen cambia totalmente, y las figuras del trigo y la hoz, representan, además del símbolo de abundancia y trabajo, un símbolo de victoria otorgado por la muerte. La exaltación del emperador romano brinda al poeta la oportunidad para combinar, con símbolos de gloria y muerte un sentimiento mixto de admiración y estupor ante la traición de la que fue objeto César al ser asesinado por los suyos. Obsérvese, utilizada en otro contexto, la descripción del puñal que le quitaría la vida al emperador en el primer terceto:

Por el reverso alternan los trigos en gavilla

con las redondas fasces y la marcial cuchilla

--mellada, corta y ancha--que desató la muerte (57)

Laurel-gloria /cuchilla-muerte, se constituye en la antítesis del poema, por la cual el poeta sugiere que ambas tienen la misma esencia y conviven en un mismo ser con dos apariencias diferentes, tan unidas como las dos caras de una moneda. En otro poema, "Laurus Nobiles", el mar devora el pasado, como ha devorado la gloria del imperio romano, del que ningún escombro podrá devolverle la vida; sólo el aquilón del norte trae al presente, como sólo la memoria puede, la rama que cubría la frente del César en los tiempos de gloria imperiales.

Fuíme a buscar las huellas de un trágico destino

sobre el doloso piélago que devoró el pasado,

y hallé sus viejas ondas de ritmo atormentado,

de pérfidas sonrisas con que perdió al latino.

En los dos tercetos el poeta enfatiza el caracter infinito del mar, en el que el tiempo desaparece para siempre, y de cómo el último vestigio del pasado lo trae un ártico aquilón, siendo algo tan simbólico y deleznable como una menuda rama de laurel que cubría la calvicie del César:

¡Oh tiempo! Mar de siglos por olas. ¿Nada entregas
del ático tesoro que sumergiste un día?
¿ni un faro que desgarre tus soledades ciegas?. . . .

Y vi que sobre tumbos el aquilón traía
la rama con que César, tras las heróicas bregas,
de su radiosa frente la desnudes cubría. . . . (478)

Y el héroe que las mira restaura con espanto
los trágicos jirones de su soberbio manto
ungido con la savia de invictos corazones. (479)

De acuerdo con Sonja Karsen, los poemas que contienen temas históricos no son sólo descriptivos, sino que inspiran un gran reconocimiento a la persona humana de los héroes, "with a background which would enhance the good and the bad in their personalities." (109) Esto hace pensar que la idea de Valencia era emplear figuras históricas como representantes de la conducta en las sociedades humanas de todos los tiempos, para reflejar en ellas un juego de antítesis en el que el tiempo se confunde entre pasado y presente, y todo desemboca en la oposición indisoluble vida-muerte, como una realidad única. La muerte deviene para el poeta

aquella fuerza irracional, vivenciai y todopoderosa con la que tiene que vivir como si fuera una íntima compañera adusta, implacable y ataviada de sombras.[17] Y, finalmente, la lucha perdida del poeta con la muerte aparece como el tema del poema "Amor fati", en el que el poeta asume el valor de enfrentarse a la muerte a sabiendas de su inexorable destino. En una descripción gráfica, Valencia pinta un duelo caballeresco, aunque sangriento, en que él mismo presencia con resignación y solemnidad su propia destrucción física. En los dos tercetos de este soneto se aprecia la visión surreal de los estandartes romanos envueltos en el color rojo de que se viste también la honorable muerte, ante la cual sólo queda aceptar sus designios:

> —¡En guardia! Un golpe, un tajo, un grito. . . Ya mis ojos
> ven el río de sangre, y entre lábaros rojos,
> rojos como mis sienes, avánzase la Muerte,
>
> la mirada impasible. Mi ademán es tranquilo,
> y me desplomo bellamente bajo el filo,
> ¡en el bárbaro sitio que me fijó la suerte! (49)

---

[17] ". . .la inteligencia humana, dueña de la fuerza y del cálculo, del espacio y del tiempo, y no obstante triste, porque el propio pensamiento es una limitación, y las fronteras del saber son la cárcel del alma." Palabras del poeta payanés Rafael Maya en "Elogio de Guillermo Valencia. Oración ante el cadáver del poeta," citada por Sonja Karsen, 118.

II. El destino inexorable del artista / poeta

> Toi mort, mort, mort! Mais mort du moins tel que tu veux,
> En nègre blanc, en sauvage splendidement
> Civilisé, civilisant négligemment...
> Ah, mort! Vivant plutôt en moi de mille feux...
> —Verlaine, "À Arthur Rimbaud"

La ingrata labor del artista conmovió también el sentir poético de Valencia, quien se identificó con las concepciones propuestas por el simbolismo francés, en las que el poeta se identifica como la síntesis de los artistas y, por tanto, lleva la vocería de los que tratan de escapar de la asfixiante realidad materialista. Una gran parte de la colección publicada en Ritos expresa la visión de Valencia sobre el carácter, la labor, los peligros, las limitaciones y el inexorable dolor agónico a que se halla avocado el artista de la época en el mundo occidental. El recurso poético más frecuente en Valencia corresponde al juego constante de contrastes por antítesis, con el fin de desarrollar el concepto cíclico de la existencia y la dicotomía constante que enfrenta el artista entre morir en vida o vivir muriendo. Algunos de los poemas de Ritos se presentan en esta sección siguiendo una progresión lógica en la intensidad y símbolismo literario que emplea Valencia para expresar no sólo el sentimiento de una época, sino el de su propia vida y contexto. Muchos de los poemas de la obra general de Valencia fueron dedicados en vida o muerte a ilustres personajes de la vida pública y, por supuesto, a los artistas y poetas más importantes para la época, según las preferencias del poeta colombiano. La vida y el destino del artista le duele a Valencia al igual que la partida de un amigo o de

un excelso poeta, como en el caso de una de las glorias de la poesía colombiana, Rafael Pombo, a quien Valencia dedicó el poema "Telepatía". Este poema, en el primer cuarteto y los dos tercetos, sirve no sólo para expresar al lector la profunda admiración que siente Valencia por un alma poética gemela, sino para dar una idea del tipo de simbolismo al que recurre para enmarcar sus palabras y emoción profunda ante la genialidad poética de Pombo. Nótese el tono de oficiador de un rito poético que asume Valencia, por el que consagra el misterio de su simbolismo a las glorias del célebre poeta mayor; en este sentido homenaje a su coronación:

> Estoy lejos, muy lejos de tu fiesta encantada,
> pero lleno mi espíritu de tu ser, de tu gloria
> y de tus versos, música de una flauta ilusoria
> que arrulló muchos sueños de amor con su tonada.
>
> . . . . . .
>
> Te coronan. Yo, lejos, pienso en ti bajo un roble
> cuyas hojas el agua se las lleva cantando,
> de onda en onda, hasta el linde más ignoto del mundo;
>
> les consagro a tus glorias este símbolo noble
> del árbol y del agua y las hojas de blando
> rumor, del mar, del polo y el misterio profundo. . . . (53)

El poema "Patmos", por su parte, pone de manifiesto la preocupación de Valencia por comunicar poéticamente la emoción que le causaba inspirar su verso en la labor creativa del poeta, glorificando así el carácter sagrado e inmortal de la

poesía, pero al mismo tiempo desesparado y frustrante para él. Como habitualmente se presenta, la ambientación del poema anticipa su tono y orienta el nivel de emoción que se quiere expresar. En este caso, la imagen de la tarde desde la "torre de marfil" del vate visionario se plasma como el mejor escenario en el que se traslucen sentimientos inefables y, se cristalizan las emociones melancólicas en grises alejandrinos; en el primer cuarteto y tercetos del poema Valencia proclama:

> En esa hora muda en que el alma asesina
> al cuerpo, en el olvido de su mansión escueta
> luchaba con el verbo indómito el poeta,
> a los desmayos de una lámpara mortecina.
>
> . . . . . .
>
> En ese instante esa alma debió dar la figura
> del árbol milenario de una extraña llanura
> solitaria, en el brote de su virtud suprema,
> porque un águila prófuga, de golilla erizada,
> vino al vate, y el vate, con la mano crispada,
> ¡le asió una pluma para escribir su Poema! (48)

En el poema "Cigüeñas blancas", Valencia surge con una exclamación que busca ser la justificación para la labor creadora del poeta, buscar la perfección en la absoluta belleza tanto de la imagen que se poetiza como de la arquitectura misma de un soneto:

Dadme el verso pulido en alabastro,
que, rígido y exangüe, como el ciego
mire sin ojos para ver: un astro
de blanda luz cual cinerario fuego.

¡Busco las rimas en dorada lluvia;
chispa, fuentes, cascada, lagos, ola!
¡Quiero el soneto cual león de Nubia:
de ancha cabeza y resonante cola! (89)

Ese lugar crucial en la inspiración poética, la 'torre de marfil', alejada de la asfixiante realidad cotidiana, que preferían los simbolistas franceses, se convierte también en un refugio contra la maldad y la inquina de los ensañados críticos del arte. El sentimiento del poeta ante este tipo de hostilidad se expresa de forma exclamativa en el poema "Turris eburnea", que en sus dos cuartetos encarna el símbolo de la torre de marfil, protectora del arte y la belleza, a quien suplica refugio como a una pagana deidad:

¡Ábreme, Torre de marfil, tus puertas!
El mal y el bien, los hombres y la Vida
a ti no alcanzan, ni el amor que olvida
roba tu paz con esperanzas muertas.
Al crítico Satán, las aras yertas
y el mustio libro tu dosel no anida;

ni a la tribu de lengua dolorida

asilaron tus bóvedas desiertas. (61)

El poeta, al igual que el escultor, representa a un dios, pues posée el misterioso poder de la creación; de esta manera, así como el escultor genera carne del mármol, el poeta crea una visión e imprime una emoción valiéndose de simples palabras. La escultura griega atrajo poderosamente la atención de Valencia, y por tanto en su poema "Pigmalión", el poeta busca revivir la leyenda de este personaje clásico, quien se enamora de una escultura, Galatea. En este poema, Valencia cuenta en verso la extraordinaria leyenda griega de Pigmalión, quien no es otro sino el mismo poeta, y a quien la roca se le tornó en carne. George Schade establece un contraste entre el mito y la forma como lo presenta Valencia, pues en el mito clásico Pigmalión se casa con la hermosa mujer creada del mármol y de ella tiene un hijo llamado Pafos. Valencia sólo sugiere esto de un modo ambiguo en el último verso, en el que halla finalmente la felicidad:[18]

En líbico marfil tallas tu sueño

de amor, la ninfa que tu ser exalta,

y entre labios de olímpico diseño

flores de perla tu buril esmalta.

Sufres; el bloque de mirar risueño

donde la fiebre de la vida falta

---

[18] Véase George Schade, "La mitología en la poesía de Guillermo Valencia," Revista Iberoamericana 24 (1959): 93.

yace inmóvil: la sangre de tu dueño

bajo las curvas gélidas no salta.

Atiende el cielo tu clamor. "Resurge",

Apolo clama; la beldad esquiva

tórnase carne y a la vida surge;

la besas bajo el ático plafondo,

y entre la red de su pestaña viva

hallas lo Azul sin límite ni fondo. . . . (63)

Por medio de este poema, Valencia se pone en contacto con la inquietud inmensa del artista por la creación, es decir, la de entregar su propia alma para dar vida a la roca misma. El arte confirma así su ideal de energía vital y coloca al artista en un nivel de perfección divina, pues la creación sólo le atañe a Dios. El artista da vida a su obra de la misma manera en que Jesús logra revivir a Lázaro en uno de los pasajes más milagrosos de la Biblia; en este caso es Apolo quien con su inmenso poder clama "¡Resurge!" Oscar Ramos sugiere que en este tipo de poemas Valencia demuestra, al igual que en algunos modernistas, su actitud renacentista al evocar el clasicismo de la antigüedad, creando toda una cosmología en la que el poeta se refleja en la espiritualidad de todas las tradiciones históricas. Tanto el mármol como la palabra se tornan en carne viva bajo el espíritu creador del artista; como indica Ramos:

> Valencia piensa que la palabra es también mármol sonoro superior al mármol geológico; que éste último es imperfecto en inexpresividad, mientras que el vocablo, domeñado a golpes de cincel, introduce en el arte

nerviaciones melódicas, perspectivas historiantes e introspecciones intelectuales. (345)

El poema "Moisés" corresponde también a la versificación de la pétrea razón del arte. La escultura de Miguel Ángel sirve como sujeto y símbolo en este poema de Valencia, que se divide en dos partes: "La estatua" y "El símbolo", es decir, la representación de la imagen de Moisés, que se describe en la primera parte y su caracterización como modelo de liderazgo y fundación de toda una nación en la segunda. Baudelaire había escrito también un poema al fundador del pueblo de Israel, "L'ideal", que aparece en Les fleurs du mal, y en el que eleva al nivel de creador cósmico al gran escultor italiano. En el terceto final, Miguel Ángel aparece como el padre de la noche, quien apacible retuerce con gesto extraño su hermosura, creada para hechizar titanes:

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose ètrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans! (21)

En el soneto "La estatua", al igual que en "Pigmalión", el arte logra dar vida a la roca inerte y esa personalidad creadora identifica a la poesía con las artes plásticas en su afán y decadencia. Obsérvese el énfasis que hace Valencia en la descripción visual para volver a cincelar, con su verso, el genio de Miguel Ángel:

Y dijo al mármol: ¡vive! De las entrañas duras
surge el Profeta irguiendo su centenario busto
con las pupilas hondas, inmóviles y oscuras
cavadas en el hielo de su semblante augusto.

Las sienes, calcinadas del rayo en las alturas;
la planta, vencedora del arenal adusto,
y de su añosa barba las vívidas alburas
la majestad le dieron de un Hércules vetusto.

Ceñido el rudo torso de piel sedeña, un manto
veló, de níveos pliegues, su gigantez de roble;
con musculosos dedos asió la ley del Santo

sobre ancha piedra escrita; y en ademán sereno,
alzada al infinito quedó su faz inmoble,
como escuchando el sordo repercutir de un trueno. (66)

Cabe destacar que Valencia equipara a Moisés, un héroe bíblico y legislador del pueblo de Israel con Hércules, un héroe pagano; como metáfora de su magnificencia y liderazgo. Stanley Connell, en su estudio, atribuye este hecho al contraste recurrente que elabora Valencia entre lo cristiano y lo pagano, como ocurre en "San Antonio y el Centauro":

> Es de ocurrencia frecuente en la poesía y la prosa de Valencia el presentar una figura cristiana con una metáfora de contenido pagano. Igual o análogo recurso emplea en el segundo soneto, 'El símbolo', al darle a Moisés las características de Pan de Arcadia , divinidad griega.[19]

---

[19] Véase Stanley Connell, "El cristianismo en la poesía de Guillermo Valencia," trad. de Carlos López, Boletín Cultural y Bibliográfico 5 (1967): 1046.

En "El cuadro de Zeuxis", Valencia muestra su interés parnasiano por la pintura griega, complemento a su gran admiración por las letras y la cultura de las civilizaciones antiguas. El poema describe admirablemente el cuadro del pintor griego, destacando sus cualidades coloridas y el trazo que lo hacen cobrar vida; de tal manera que los pájaros golosos quieren arrebatarle las uvas pintadas en el lienzo. El sentimiento de limitación del saber humano lo expresa el poeta con su temor de no alcanzar el ideal de libertad y el estado de alma indispensable para crear la belleza misma. Todo parece convertirse en una utopía artística que causa ansiedad y profunda melancolía, como ocurre justamente en el caso del poema "Melancolía." En los dos tercetos enfatiza el poeta el milagro de la creación artística:

> Vierte aromas tu vívida pintura,
> toda miel, toda luz. ¡Cómo fulgura
> esa viña de pámpanos hojosos
> do --cautiva de ingenio soberano--
> pica las uvas que trazó tu mano
> una banda de pájaros golosos! (64)

La estética simbolista de Valencia comprende prácticamente todas las esferas del conocimiento y las preocupaciones de su tiempo. La moral de las instituciones y los problemas de clase y justicia social, por ejemplo, los trata Valencia de una manera insólita en el poema "Anarkos", personificación no sólo del concepto de anarquía, sino del destino del hombre encarnado en el artista. El poema representa al mismo tiempo un manifiesto político de acción social ante la

injusticia social y el futuro de las generaciones en Colombia, micro-cosmos de toda la humanidad.[20] A pesar de su unidad temática, el poema se divide en cinco partes, siendo las dos últimas el desenlace que marca el único camino de esperanza ante la desigualdad e injusticia social: Jesucristo. Las imágenes que emplea Valencia tienen la intención de impresionar la sensibilidad del lector con la misma vehemencia con la que cautivó a su audiencia cuando declamó "Anarkos" en Bogotá, en 1899.

El simbolismo del poema se basa, como ya es característico en Valencia, en contrastes por oposición. En este caso, las dos condiciones sociales extremas, pobreza y riqueza, se contrastan mediante imágenes desgarradoras que buscan conmover al interlocutor, elevando un grito de inconformidad que despierte la solidaridad con el prójimo. El poema comienza con una visión que el poeta tiene del hombre, envilecida y miserable, representada por un perro melancólico y vagabundo en su lucha diaria por la supervivencia. En la primera estrofa, es el poeta testigo del sueño y destino final de un perro sin hogar con el que se solidariza, ya que es el único peatón que se detiene a observar su cadáver; pues el perro ha encontrado la muerte en el veneno que ingirió pensando que era su alimento. Al mismo tiempo, en otro lugar, perros privilegiados gozan de las atenciones de sus ostentosos dueños. Destáquese aquí la ambientación con

---

[20] "Anarkos" se presenta en la edición de las Obras poéticas completas de 1948, con un epígrafe de Friedrich Nietzsche que se lee: "De todo lo escrito, amo solamente lo que el hombre escribió con su propia sangre. Escribe con sangre y aprenderás que la sangre es espíritu." "La letra con sangre entra" es una expresión que proviene de la Biblia, y en la literatura española aparece a menudo, como en el caso del Quijote. Sin embargo, la esperanza final del poema difiere radicalmente de la doctrina nietzscheana.

imágenes naturalistas, al estilo de Zola en Germinal para imprimir un sentimiento de crudeza y repulsión en la emoción del lector:

Y cuando el alba sobre el Orbe mudo
como un ave de luz se despereza,
ese perro nostálgico y lanudo
sacude soñoliento la cabeza
y se echa a andar por la fragosa vía,
con su ceño de inválido mendigo,
mientras mueren las ráfagas del día
para tornar a su fangoso abrigo.
Hundido en la cloaca
la agita con sus manos temblorosas,
y de esa tumba miserable saca
tiras de papel, cadáveres de cosas.
Entre tanto, felices compañeros
sobre la falda azul de las princesas
y en las manos de nobles caballeros
comparten el deleite de las mesas;
ciñen collares de valiosa broche,
y en las gélidas horas de la noche
tienen calor, en tanto que el proscrito
que va sin dueño entre el humano enjambre,
tropieza con el tósigo maldito

creyendo ahogar el hambre,

y en las hondas fatigas del veneno

echado sobre el polvo se estremece,

fatídico temblor le turba el seno,

y con el ojo tímido saltado,

sobre la tierra sin piedad fallece.

Todos vuelven la faz, nadie le toca:

al bardo sólo que a su lado pasa,

atedia la frescura de su boca

"donde nítidos dientes

se enfilan como perlas fulgurantes". . . . (92)

Asímismo, obsérvese el juego de imágenes, mediante el vocabulario usado, con las que el poeta busca confundir la apariencia física de un perro vagabundo con la del hombre y, más aun con la del artista. Por esta razón, cualidades humanas se le otorgan al animal: éste sueña, es mendigo, lucha por sobrevivir, cae víctima de su ambición, es un proscrito que fallece, tiene boca, no hocico, y la descripción de su dentadura dista mucho de la de un canino. La segunda estrofa desarrolla la imagen del perro como partícipe solidario de las penas humanas en un ambiente típicamente naturalista en el que el hombre desciende de su condición de privilegiado de Dios, y se revuelca en una terrible desesperanza que se perpetúa en la nueva generación:

Mísero can, hermano

de los parias, tú inicias la cadena

de los que pisan el erial humano
roídos por el cáncer de su pena;
es su cansancio igual a tu fatiga,
como tú se acurrucan en los quicios
o piden paz, sin una mano amiga,
al silencio de oscuros precipicios.
Son los siervos del pan: fecunda horda
que llena el mundo de vencidos. Llama
ávida de lamer. Tormenta sorda
que sobre el Orbe enloquecido brama.
Y son sus hijos pálidas legiones
de espectros que en la noche de sus cuevas,
al ritmo de sus tristes corazones
viven soñando con auroras nuevas
de un sol de amor en mística alborada,
y, sin que llegue la mentida crisis,
en medio de su mísera nidada
¡los degüellan las ráfagas de tisis! (93)

Los artistas se evocan en el poema como los conquistadores del ideal, aunque no vislumbran ninguna esperanza. El escultor, el pintor, el músico y el poeta pertenecen a una clase diferente a todas las categorías sociales, una clase marginada y decadente, que parece arrastrarse por el lodo hacia las engañosas

riberas del Sena.[21] La visión del desierto aparece nuevamente acompañando al sentimieto de aridez, soledad y candente amargura, que embarga la impotencia del artista:

. . . ¡Dad paso a la bohemia!
Ebrios todos de un vino luminoso
que no beben los bárbaros, y envueltos
en andrapos, son almas de coloso,
que treparán a la impasible altura
donde afilan sus hojas los laureles
con que ciñes de olímpica verdura
en tu vasto proscenio
a los ungidos de tu Crisma, ¡oh genio!
. . . . . .
. . . y el bardo decadente,
el bardo mártir que suscita mofas,
levantará la frente,
alto nido de férvidas estrofas,
y de sus labios, que el reír no alegra,
brotará el pensamiento
como un águila negra,

[21] Para un estudio sobre el tratamiento del destino del poeta, véase Boym Svetlana, Death in Quotation Marks: Cultural Myths of The Modern Poet (Cambridge: Harvard UP, 1991).

con las alas enormes

desplegadas al viento. . . .

Desventurada tribu

de miserables, vuestro ensueño vano

vuela solo entre sombras como vuelan

las grullas en las noches de verano.

Esa lumbre asesina de lo focos

que doran las soberbias capitales,

arderá vuestras frentes inmortales

y vuestras alas de zafir, oh ¡Locos!

Sin pan, ni amor, ni gruta

donde dormir vuestras febriles horas,

sucumbís a la bárbara cadena,

sin más visión que la chafada ruta

que os empuja a los légamos del Sena. . .

¡Canes, minero, artistas,

el árido recinto que os encierra

consume vuestros míseros despojos;

y en el agrio Sahara de la tierra

sólo hallasteis el agua. . . de los ojos! (97-98)

La imagen del poeta, pasa de ser sólo una más en el grupo de artistas de una generación decadente y bohemia, para convertirse en la de un profeta y mago que

anuncia el advenimiento de la luz ante la penumbra de las tribulaciones humanas y del sitial del artista como enaltecedor de otra realidad. La última estrofa de "Anarkos" comienza con un imponente interrogante: "¿Quién los conciliará?" y la imagen que sugiere Valencia se presenta como un vago rumor que atraviesa un umbral para revelar la verdad absoluta, que sólo parece pretender el poeta. El papel de profeta, mago y oficiador, como lo concebían los simbolistas franceses, se complementa en esta estrofa con el de patriarca y sumo pontífice, conocedor de la única mediación de esperanza entre el dolor y la salvación. Este poema se afirma entonces como el clamor definitivo del hombre por su salvación, que no puede residir sino en las manos de Dios. Según advierte Rocha, corresponde a la encarnación de "Anarkos", quien "corrige el error de Nietzsche de haber olvidado que el alma del caballero es siempre compasiva, y va en busca del cándido Jesús como única salud y salvación de los tristes." [22] En los versos finales del extenso poema Valencia se aproxima a proclamar su fe en la salvación cristiana:

Es que el Patriarca de los Ritos viejos,
de sapiencia cubierto, se avecina,
con la nerviosa palidez de un mago.
Es flaco y débil: su figura finge
lo espiritual; el cuerpo es una rama
donde canta su espíritu de Esfinge.

---

[22] Para un comentario sobre reacciones de la crítica colombiana ante el espíritu cristiano del poeta, véase Antonio Rocha, "Guillermo Valencia y el humanismo colombiano," Revista de la Universidad del Cauca 1 (1944): 158.

. . . . . .

de su nariz el lóbulo movible

aspira lo invisible,

con sus patricias manos una garra

febril y amarillenta:

es de los griegos la gentil cigarra

¡que con mirar el éter se alimenta!

. . . . . .

el Pontífice augusto

trae el bálsamo santo que redime,

y calma la batalla de panteras;

revalúa lo justo:

ya va a decir el símbolo sublime. . .

y de sus labios tiernos

salió, como relámpago imprevisto,

a impulso de los hálitos eternos,

esta sola palabra: *Jesucristo*. (102)

"Anarkos" originó abundante controversia en su momento por considerársele un manifiesto político de variadas facetas e interpretaciones, hasta el punto de que el mismo Valencia atribuyera su fracaso en las elecciones a los efectos secundarios de la intensa filosofía del poema; que más que una poesía se afirma como un discurso de honda repercusión social-cristiana. Al ser cuestionado el poeta sobre el por qué de su derrota electoral, respondió: "porque mis copartidarios no me

perdonaron 'Anarkos.' "[23] Sobre el origen o inspiración de este poema se han elaborado algunas teorías, que relaciona García Prada, en cuanto a los paralelismos naturalistas con Germinal y con el cantar revolucionario de Alexander Block en su poema "Los doce", aunque éste se publicó en ruso en 1918, mucho después de Ritos. [24]

En el último sexteto del poema "Voz muda", Valencia reprime la labor contaminante del poeta, su vida de paria rechazado debe estar alejada de todo símbolo de pureza e inocencia, arrastrando consigo negros augurios y envuelto en un halo de muerte:

> Vieja araña del tedio, que tu red enmarañas
> por la página blanca, cual las negras arañas,
> hay allí mariposas: ¡si te acercas, se van!
>
> No allí dejes, oh bardo, tu fatídico acento;
> no interrumpas con ayes el callado cencento
> que alzan tímidas voces de candor infantil;
> ¡bestia humana!, no pises con tus cascos hendidos
> en las albas corolas de estos prados floridos,
> y no lleves tu invierno donde reina el Abril. . . . (28)

---

[23] Citado por Lleras Camargo, 397.

[24] Véase la discusión al respecto en Carlos García Prada, Guillermo Valencia: Poesías y discursos, 64-65.

Por su parte, el cuarteto 38 de "Cigüeñas blancas", parece condenar definitivamente la ingrata figura del poeta que ha perdido toda esperanza y con su obra sólo han descubierto su inexorable destino:

¡Oh Poetas! Enfermos escultores
que hacen la forma con esmero pulcro,
¡y consumen los prístinos albores
cincelando su lóbrego sepulcro! (88)

De hecho, el destino final de un poeta se confunde con aquel de un mendigo, que recuerda el perro vagabundo en "Anarkos", sin ilusiones por vivir y quien encuentra la puerta de escape definitiva saltando al abismo eterno de la muerte. En el poema "Croquis", el fatídico hado del hombre saciado de la realidad mundana se enmarca en el momento en que también muere la luz de esperanza en el crepúsculo. La tercera estrofa marca esta escena:

Al rayar de un crepúsculo, el mendigo,
que era un loco tal vez, quizá un poeta,
bajo el candil de amarillenta lumbre
que iluminaba su guarida escueta,
lloró mucho . . .
Con honda pesadumbre
corrió al abismo, se lanzó del puente,
cruzó como un relámpago la altura,
y entre las piedras de la sima oscura
se rompió con estrépito la frente. (29)

El primer poema de Ritos, "Leyendo a Silva", corresponde a la mejor personificación del destino del poeta que no encuentra su lugar en el mundo y prefiere evadir la realidad mediante el escape supremo, la muerte. El suicidio de Silva parecía ser el logro que muchos poetas habían intentado, incluso Mallarmé, de quien su suicidio hubiera sido una prueba de la capacidad del artista creador para desmaterializarse.[25] El poema escrito con motivo del fallecimiento de Silva representa para Valencia no sólo la oportunidad de rendir un homenaje al laureado poeta sino de colocar su figura, representativa del artista, como ejemplo de su inexplicable destino, del cual sólo el hijo de Dios puede perdonarlo; pues los suicidas perdían los privilegios de un funeral cristiano.[26] El poema fue compuesto en 1898 para el segundo aniversario de la muerte del poeta bogotano, y asemeja una síntesis de varios de los mejores versos de Silva como "Midnight Dreams" y "Un poema", su arte poética, a los que Valencia reacciona con algunos de sus mejores versos:

(poetas que diluyen en el espacio inmenso
sus ritmos perfumados de vagaroso incienso);

tener la frente en llamas y los pies entre lodo;
querer sentirlo, verlo y adivinarlo todo;

---

[25] El poema "Le Portrait" de Baudelaire expresaba también la angustia del poeta ante el paso incontenible de la muerte, asesina del arte y de la vida.

[26] Véase James Lawler, "Destiny and the Poet: 'Spleen et ideal'," Australian Journal of French Studies 32 (1995): 275-300.

eso fuiste, ¡oh poeta! Los labios de tu herida
blasfeman de los hombres, blasfeman de la vida,

modulan el gemido de las desesperanzas,
¡oh místico sediento que en el raudal te lanzas!

¡Oh Señor Jesucristo! Por tu herida del pecho,
¡perdónalo, perdónalo! ¡Desciende hasta su lecho

de piedra a despertarlo! Con tus manos divinas
enjuga de su sangre las ondas purpurinas... (8)

El compromiso del artista con la verdad y lo absoluto aparece magistralmente representado por Valencia en "Los camellos", poema clave en la comprensión de su estética con respecto a la vida exiliada, solitaria y árida de los poetas. En "Los camellos", al igual que en "Le Cygne" de Baudelaire, el poeta se enfrenta con otro ambiente al que no está acostumbrado, y su deseo de exilio sólo le produce el dolor de la soledad en un medio hostil.[27] En el poema de Valencia, como se introduce en el segundo capítulo, las imágenes de los dos animales gigantescos y taciturnos, hijos del desierto, se confunden vagamente con la de dos poetas en exilio, tal vez Valencia y Silva, que marchan juntos con la pena de vivir a cuestas. Éste último desaparece marchándose con una caravana errante y dejando al primero

[27] Véase Todd Merlin Compton, "The Exile of the Poet: Bardic Expulsion and Death in the Archaic Greek and Indo-European Traditions," diss., U of Michigan, 1988.

acompañado sólo por el espejismo de la amada, ilusión postrera de la memoria recreada en el fondo de sus ojos de záfiro, la imagen más triste y emocionante del poema. En los últimos cuartetos se aprecia una alusión directa al carácter y al destino del poeta en la aridez de su exilio, y al espejismo de la memoria:

¡Oh artistas! Oh camellos de la Llanura vasta,
que vais llevando a cuestas el sacro Monolito!
¡Triste de Esfinge, novios de la Palmera casta!
¡Sólo calmáis vosotros la sed de lo infinito!

¿Qué pueden los ceñudos? ¿Qué logran las melenas
de las zarpadas tribus cuando la sed oprime?
Sólo el poeta es lago sobre este mar de arenas;
sólo su arteria rota la Humanidad redime.

Se pierde ya a lo lejos la errante caravana,
dejándome --camello que cabalgó el Excidio...--
¡Cómo buscar sus huellas al sol de la mañana,
entre las ondas grises de lóbrego fastidio!

¡No! Buscaré dos ojos que he visto, fuente pura
hoy a mi lado exhausta, y aguardaré paciente
hasta que, suelta en hilos de mística dulzura,
refresque las entrañas del lírico doliente. (11-12)

Valencia también identifica su ideal artístico y humano al fundir sus sentidos con uno de sus personajes literarios favoritos. En su soneto "A don Alonso de Quijano (alias don Quijote)," el poeta colombiano emplea la figura escuálida del héroe caballeresco para evocar el desengaño del artista al luchar solitario por un ideal que el mundo no comprende y que prefiere asociar con la locura.[28]

Este campo de rútilos blasones
es de Quijano el timbre solariego;
barras, gules, serpientes, oro y fuego
grabáronle aguerridos campeones.

Por eso, el corazón de corazones,
el paladín sin tacha, el andariego,
mi adorado pariente, el gran manchego,
honra con su presencia estos rincones.

Estos mostachos negros y caídos,
ese bravo pensar, esa amarilla
tez y ese rostro de travieso alarde,
¡son los tuyos, Alonso! Mis sentidos
evocan tu figura sin mancilla
y en tu loco fervor mi pecho arde. (448)

---

[28] Una glorificación similar, aunque no tan efusiva y dinámica como el final de este poema, aparece en el soneto "À Don Quichotte" de Verlaine.

De igual modo, Valencia utiliza una visión bíblica, la crucificción de Jesús y de los dos ladrones, para sintetizarla con el destino del poeta incomprendido y fuera de lugar viviendo una vida que le causa el mismo dolor de los clavos y la corona de espinas que le colocaron al Nazareno. En "Los crucificados" los poetas representan los mártires del Calvario; el simbolismo de las escenas retoma elementos ya utilizados en otros poemas, por ejemplo, los camellos, el verso, el ocaso, los magos y el glorioso simbolismo del azul:

¿A qué seguir con taciturno paso
de camellos?. . . Dormid al pie del Monte
para no ver manchado el horizonte
con el ávida sombra del Ocaso.

. . . . . .

¡Oh videntes, oh mágicos cantores!
ahogad el himno, que la cruz aguarda
vuestras manos febriles;
huid, rompiendo el arpa cristalina,
a refugiaros en la sombra, Llegan
los salvajes de puño sanguinario;
cuando en la viña del furor se anegan,
¡asesinan a Dios en el Calvario!

. . . . . .

En las cruces nudosas
perecerán los mártires. Doliente

el Ideal, las alas fatigosas

plegando en el azul, lánguidamente

descenderá sobre la tierra, herido;

y como el Genio del silencio mudo,

las almas tristes lo verán caído

sobre el sangriento marco de su escudo. . . . (18-19)

En el poema "Amarillo cromo", basado en el tema del pintor Boecklin, el artista que pinta su propio retrato es sorprendido por la encarnación de la muerte, quien trata de establecer comunicación con el pintor para indicarle que no importa lo que se haga en vida, siempre se regresa al estado inicial, a la esencia de su reino, completando así el círculo perfecto del destino humano. La personificación de la muerte aparece en este poema para develar el drama que representa la fusión de la vida con la muerte, imagen que admirablemente logra Valencia al convertir el autorretrato del pintor en espejo de su propio destino:

Púsole la mano en el hombro,

diciendo: "La muerte soy yo;

traza en tu lienzo mi figura

y allí viviremos los dos. . . ."

Y el artista siguió pintando

con infantil ingenuidad. . . ,

y se mezclaba en el espejo

su faz viva a la muerta faz. (21)

Seguidamente, la faz de la muerte ha quedado plasmada en el lienzo, después de la partida de la vaga imagen visitante, y en un alarde de descripción dramática y colorida, el poeta se identifica con el pintor, formando un solo ser acompañado por los matices favoritos de la muerte. El pintor, según señala Ayerbe Chaux, es Rubén Darío, quien con el color por excelencia del modernismo ha de reflejar el decadentismo individual y social de la época.[29] Nótese en este caso el contraste entre la significación del amarillo y los colores tradicionalmente fúnebres, con el color de la espiritualidad modernista, el azul:

¡Qué buen retrato! Barba y rizos,
mejillas, color y nariz.
¡Qué bien la barba, y esos dientes,
y esa palidez de marfil !

. . . . . .

--Ya estoy --prorrumpe--, si es que opaca
ese amarillo sepulcral
el tono opalino, el violeta
y el rosado crepuscular.

Y un poeta que estaba oyendo:
--Pienso--le dijo--como tú:

---

[29] Véase Reinaldo Ayerbe Chaux, "Guillermo Valencia, modernista comprometido," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 244. Consúltese además Clarence Finlayson, "La poesía apolínea de Guillermo Valencia," Antología (Santiago: Ed. Andrés Bello, 1969).

ese amarillo de las tumbas

nos ha entristecido el Azul. . . . (22)

El poema "Día de ceniza", se consideraría como un diálogo íntimo con la muerte. En el penúltimo cuarteto del poema, la imagen de los poetas se asocia con un sentimiento enfatizado de repulsión en el que media la relación entre ellos y el recinto de la muerte, es decir, un lóbrego ataúd en el que sólo habitan gusanos y nunca más la lírica de sus versos:

¡Gemid, poetas; funeraria urna

do bullen entre gélidos arcanos

--bajo la propia lobreguez nocturna--

los versos como lívidos gusanos. (15)

La visión premonitoria de la muerte se hace patente en el poema "Codicilo", en el que Valencia visita su propio sepulcro y reclama enfáticamente los colores, no el luto, y con ironía exige cuidados para su tumba y un arco iris de flores talladas y frescas, mientras espera en el purgatorio el momento de rendir cuentas de su existencia al hijo de Dios. En algunos apartes del poema, Valencia manifiesta explícitamente su filosofía cristiana y la unión indisoluble de la tierra y el hombre, como se expusiera anteriormente en "Día de ceniza":

Señor imprevisto que lloras mi muerte

(ausencias de un viaje por lóbrego mar

a tierras oscuras do lívidas momias

aspiran el opio de la eternidad)

. . . . . .

que canten el treno de mis agonías
en las horas breves, que lleven color,
y luego desprendan sus pétalos mustios
sobre las cenizas de mi corazón.

. . . . . .

¡No acepto coronas! Escucha: la Tierra
tiene asegurada su fecundidad,
no habrán de faltarle ni ortigas hirsutas,
ni el híspido cardo, ni el agrio zarzal:
y allí, bajo un palio de espinas simbólicas,
aguardaré – príncipe bajo su dosel –
que llegue la hora de explicar mi vida
al Crucificado de Jerusalén. . . . (42-43)

Sin embargo, la esperanza cristiana se mezcla con el nihilismo en el poeta, quien a pesar de la intensa búsqueda de otros horizontes para su arte, se encuentra atrapado en el gran vacío de su angustiosa soledad. Valencia no duda en poner su figura como ejemplo del destino del artista para quienes al final de su aventura por la vida sólo la nada parece ser la respuesta a sus denuedos. En el poema "Nihil", expresa el poeta su profunda frustración al percatarse de que todo parece inútil y el vacío infinito de la muerte, quien vive con él, representa al único ser que lo espera al final de su jornada. En este soneto alejandrino, Valencia se entrega en una divagación sobre el simbolismo de la nada para el alma del poeta. Destáquese aquí el carácter idealista del poeta en este poema, aun más que el

Quijote, sabio y vidente encuentra en el mar ese elemento que media entre el aire y la roca, el infinito abismo de la nada:

> Es ésta la doliente y escuálida figura
> de un ser que hizo en treinta años mayores desatinos
> que el mismo don Alonso Quijano, sin molinos
> de viento, ni batanes, ni bachiller, ni cura.
> Que por huir del vulgo, corrió tras la aventura
> de Ideal, y avaro lector de pergaminos,
> dedujo de lo estéril de todos los destinos
> humanos, el horóscopo de su mala ventura.
>
> Mezclando con sus sueños el rey de los metales
> halló combinaciones tristes, originales
> -- inútiles al sino del alma desolada --.
>
> Nauta de todo cielo, buzo de todo océano,
> como el fakir idiota de un oriente lejano,
> sólo repite ahora una palabra: ¡Nada! (45)

De acuerdo con Vargas Osorio, quien coincide con Sanín Cano, el pesimismo presente en algunos poemas de Valencia, ya sea implícita o explícitamente, como en "Nihil", ejemplifica el tipo de contacto que tuvo el poeta con la filosofía de la época, aunque no sea uno de sus rasgos generalizados, pues contradice su convicción filosófica cristiana:

De la obra de Valencia se desprende, por todo ello, y sin que el autor se lo hubiera propuesto conscientemente, un pesimismo nihilista semejante al de la filosofía de Schopenhauer. El mundo no es otra cosa que un esquema de representaciones, mera apariencia, ficción solamente. Este principio anula toda voluntad creadora y hace de la belleza, una forma apariencial. [30]

III. El crepúsculo y la temporalidad

A través de su obra, Valencia exhibe las cualidades de un poeta eminentemente visual, y por tanto en cada poema parecen plasmarse las sensaciones lumínicas traducidas por una paleta mágica de la que se inspiran sus trazos simbolistas. De esta manera, como también señala Sonya Karsen, su sensibilidad visual le dio la capacidad para ir de la impresión emocional a la visión simbolista y a la expresión plástica mediante el lenguaje, acercándose a los grandes románticos y simbolistas europeos: "Like Victor Hugo, Valencia had the visual sense more highly developed than the auditive or the olfactive senses. Therefore the majority of his images have a plastic quality".[31] El crepúsculo, ese momento preferido de los románticos, aparece como el motivo que emplea Valencia para vertir tonos de luz en versos pletóricos de evocación. El estado de

---

[30] Citado en la edición de argumentos presentados por Vicente Pérez Silva, "La bardolatría, el caracol y los cangrejos: una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia," Boletín Cultural y Bibliográfico 17 (1980): 160.

[31] Karsen, 146.

alma que le embarga en un momento de transición tan breve, se presenta colorido y evocador de sentimientos compuestos; de contrastes entre la luz y la sombra, la dicha y la melancolía y finalmente entre la vida y la muerte.[32] En cuanto a la preferencia de los colores, Sanín Cano reconoce en su prólogo a las Obras poéticas completas que el poeta tiene "predilección por los tonos suaves y por las sensaciones vagas, casi inexpresables. . . y su color favorito es el blanco o el gris; cuando sube un poco en la gama de tonos vivos, se complace con la suavidad del azul." (xxix) Varios poemas de Ritos proyectan sus escenas sobre el telón de fuego agonizante del crepúsculo, que tanto inspiraba la melancolía de Verlaine con el desvanecerse del paisaje en "Clair de lune", y la búsqueda de otra realidad intangible, lo que para Valencia representa ese jardín que está "más allá." El poema "Hay un instante" se constituye en uno de los poemas más representativos del arte pictórico de Valencia y contiene una gran evocación nostálgica, aunque también de momentos de compartir con uno de sus hijos admirando los arrebolados atardeceres caucanos:[33]

Hay un instante del crepúsculo
en que las cosas brillan más,
fugaz momento palpitante

---

[32] Recuérdese que la tarde fue también uno de los motivos más importantes para comprender el simbolismo de uno de los más grandes poeta de la época en España, el noventayochista Antonio Machado, además de los grandes de la Generación de 1927.

[33] En entrevista personal con el Dr. Alvaro Pío Valencia, éste comentó sobre la inspiración de este poema del maestro Valencia y de cómo él le había solicitado una sugerencia para ajustar uno de los versos de "Hay un instante."

de una amorosa intensidad.

Se aterciopelan los ramajes,
pulen las torres su perfil,
burila un ave su silueta
sobre el plafondo de afir.
Muda la tarde se concentra
para el olvido de la luz,
y la penetra un don süave
de melancólica quietud.

Como si el orbe recogiera
todo su bien y su beldad,
toda su fe, toda su gracia
contra la sombra que vendrá. . .

Mi ser florece en esa hora
de misterioso florecer;
llevo un crepúsculo en el alma,
de ensoñadora placidez:

En él revientan los renuevos
de la ilusión primaveral,

y en él m'embriago con aromas

de algún jardín que hay ¡más allá! (682)

En "Cigüeñas blancas", Valencia establecía los contrastes coloridos de los fugaces arreboles con momentos inspiradores de infinita melancolía que acompañan las siluetas de las gráciles aves zancudas, fundidas en el paisaje del valle del Cauca. Según lo sugiere Oscar G. Ramos:

> El poema es un óleo por su concepción; quien en él, simbólicamente, se epifaniza un entrecruce de civilizaciones; que lo preside una técnica pictórica en el léxico; y que la cabalidad semántica es de una hermosa rareza, así deslumbre y se resienta en adjetivación. (355)

La hora del poeta es la hora del crespúsculo muriente al que Baudelaire dedicara "Le crépuscule du soir" y su contraste, "Le crépuscule du matin", en los que se oponen la melancolía contemplativa y la dinámica del nuevo día. Verlaine, por su parte, también dedica "Crépuscule du soir mystique", en el que la memoria se funde con el crepúsculo y el perfume de las flores.[34] En el segundo cuarteto, Valencia evoca así esta transición:

De cigüeñas la tímida bandada,

recogiendo las alas blandamente,

paró sobre la torre abandonada

a la luz del crepúsculo muriente;

---

[34] Véase Andrew Joron, "Twilight Languages," Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics 13 (1995) 12-15. También Richard Stewart, "Meditation, Twilight, Imagery, and Individualization in Creative Writing," diss., U. of Michigan, 1995.

hora en que el Mago de feliz paleta
vierte bajo la cúpula radiante
pálidos tintes de fugaz violeta
que riza con su soplo el áurea errante. (83)

El arco iris con el que recrea Valencia sus paisajes simbolistas coincide, según lo sugiere García Prada, con los colores predominantes de su ciudad natal Popayán, y del paisaje andino que circunda la ciudad blanca de Colombia.[35] Sobre la importancia del color en la expresión de su estética simbolista, Valencia se expresaba de esta manera:

> El mundo exterior es impasible y, si vale la frase, incoloro en la escala de la sensibilidad; nosotros teñimos con los colores de la paleta interna lo que bulle en derredor nuestro. Al igual que los impresionistas modernos, pintamos como sentimos: un día a nuestros ojos será la rosa negra, otro día gris, verde, blanca o roja.[36]

En el célebre poema "A Popayán", Valencia enaltece y glorifica su ciudad natal, elevándola al nivel de la Acrópolis griega. A pesar de corresponder en su forma y estilo clásico a un poema netamente parnasiano, Valencia combina elementos auténticos de su tierra para imprimirle una sentida emoción simbolista. Con este propósito abundan en el poema alusiones a las cualidades geofísicas de Popayán, así como del eterno blanco de sus fachadas con los tonos deleznables

---

[35] Véase Carlos García Prada, "El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia," Hispania 24 (1941): 298.

[36] Citado por Karsen, 148.

de sus crepúsculos andinos y su sitial de honor en la historia colombiana. En una de sus últimas estrofas, la ciudad metaforizada parece fulgurar entre las centellas coloridas de sus arreboles vespertinos en que los colores pierden su identidad ante la caída del astro rey:

> Y vives con tu cielo libélula errante, cogida
> entre las redes que urde la luz de monte amonte.
> --La tarde se mustia. . . Figuras ceñidas de tul
> agrúpanse pávidas. . . Arde implacable hoguera:
> el cóncavo cruzan torbellinos de nácares y oro,
> y el Rey degollado, mil veces púrpura el Azul. . . (112)

"Dos ponientes" corresponde a otro poema en el que Valencia dibuja el momento favorito de los poetas de siempre: el atardecer, el momento de transición entre la luz y la sombra, entre la vida y la muerte. Las nubes que cruzan el espacio en este momento de inspiración histórica toman diferentes formas para la visión icónica del corso Napoleón, quien desde lo alto de un monte observa el atardecer y el óleo que plasma la luz ante sus ojos le sugiere una visión de guerra y de victoria, aunque haya sido a costa de la sangre del invicto enemigo, que aún lo acompaña como un fantasma asido a su glorioso manto:

> El mar, como un sepulcro, lo espera. Es el instante
> supremo en que la lumbre vacila y se desmaya.
> De la voraz hoguera sólo una débil raya
> de luz cuenta el naufragio del astro navegante.

Y el Corso desde el negro peñón del Mar Atlante
ve la solar tragedia. Sobre la odiosa playa
el Águila radical no más el vuelo ensaya
febril y tacituma tras de la lid gigante.

Por el espacio fingen las nubes desgarradas
legiones ya vencidas, de púrpura bañadas. . .
Corceles anhelantes, banderas y cañones. (479)

La temporalidad de la vida y el transcurso inexorable del tiempo son *leit motivs* clásicos utilizados por Baudelaire y los simbolistas franceses, como también motivo recurrente en la preocupación existencialista de Valencia. Así como en el poema "Harmonie du Soir" de Baudelaire, en el que el tiempo se evapora, en "La parábola del foso", Valencia describe la forma trágica en que se da la dinamisidad del tiempo fundido con el espacio, dando a entender la impotencia del hombre para controlarlo y asociando esta imposibilidad con la participación inevitable de la muerte. En algunos apartes del extenso poema, Valencia, como tono romántico simbolista, expresa su angustia por el paso de las horas, retomando la tradición de la antítesis cuna-sepultura, concepto ya manejado por la poesía metafísica de Quevedo y el Barroco en general, en el Siglo de Oro español:

hasta que espacio y tiempo, que son uno, reciban
lo mutable y lo absorban en su eternal presente
en que todas las formas convivan y pervivan:

cruce de paralelas, contrarios de la mente,

dispares normas que hoy la identidad esquivan.

. . . . . .

El instante se traga el minuto,

el minuto a la hora, y el metódico día

lentamente devora la semana, los meses y el año;

es este un roedor que paga su porfía

en las fauces del león de antaño

que a pocos mostró su ardentía.

. . . . . .

Lo que existe es ya tumba de lo que viene abierto:

percibe cada instante al nacer, su sepulcro,

y el instante sepulta nuestro pensar, que es tiempo,

y con él un jirón de nuestra carne débil,

que es fragmento de espacio,

ardida en la perenne combustión de la vida. (639-640)

Esta misma preocupación está presente en varios poemas de Baudelaire como "Sépulture", "Le mort joyeux" y "L'horlage". En este último poema, el tiempo se personifica como un dios, el dios reloj, que no se puede dejar de mirar y del que el hombre debe depender, sólo le recuerda la proximidad de la muerte. El tiempo se torna entonces en un devorador implacable del recuerdo, del instante, de la vida y del espacio mismo:

Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,

Dont le doigt nous menace et nous dit: "Souviens-toi"

Les vibrantes Douleurs dans ton cœur plein d'effroi

Se planteront bientôt comme dans une cible.

Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon

Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;

Chaque instant te dévore un morceau du délice

A chaque homme accordé pour toute sa saison. (76)

De igual manera, Baudelaire encarna al tiempo con la máscara del enemigo omnipresente que al igual que las horas devoran el instante, nos devora la vida dolorosamente. En el último terceto de "L'ennemi", expresaba el poeta francés:

--O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,

et l'obscur Ennemie qui nous ronge le cœur

Du sang que nous perdons croît et se fortifie! (16)

En "Le Guignon", Baudelaire reúne los dos conceptos: tiempo y sepultura, como la esencia misma del arte y del poeta que no encuentra consuelo en la vida y marcha marcialmente hacia su propia tumba. La preocupación de Baudelaire por la temporalidad representa un reflejo más de este tópico de la tradición clásica. En los dos cuartetos de este poema afirma Baudelaire:

Pour soulever un poids si lourd,

Sisyphe, il faudrait ton courage!

Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,

L'Art est long et le Temps est court.

Loin des sépultures célèbres,

Vers un cimetière isolé,

Mon cœur, comme un tambour voilé,

Va battant des marches funèbres. (16)

Por su parte, Valencia, en "Motivos II", reclama la presencia de la memoria perdida en el pasado y que el tiempo no le puede retornar, en el momento de angustia suprema en que el Yo poético advierte la inminencia de su final. En este poema, la primera estrofa aparece usada como estribillo enfatizando así la emoción lírica y el ritmo cadencioso de las rimas:

Venid, calladas horas de místico recuerdo,

que en el profundo vórtice de la memoria pierdo

con el naufragio de un ¡Ayer!

Resurja ya el paisaje que reflejó mi mente

como refleja el fondo de límpida corriente

el gris del turbio anochecer. . . . (25)

Las preocupaciones existencialistas y la concepción del tiempo encajan bien al asociar la obra de Valencia con la de Baudelaire, pues en ambos se percibe la búsqueda insaciable por lo absoluto, que en el caso de Valencia sólo se comprende mediante la fe en Dios. Robert Nugent, a propósito del sentir lírico en ambos poetas señala:

A similar anguish in Baudelaire gives a sense of dignity to the poems, a note of sincerity to attitudes that otherwise might appear poses, an undeviating

sense of obligation to an art which is a means of dealing with this anguish. This is certainly true of Valencia. (408-9)

El concepto del tiempo aparece también personificado en el discurso poético de "Alma Mater", en el que Valencia recorre tanto la historia como la mitología y la literatura para enaltecer las grandezas de su tierra, combinando de esta manera un interés renacentista con el contexto histórico de la región suroccidental colombiana:

> ¿Cómo olvidar las horas en que el hidalgo fiero
> domaba rudas tribus, en pérfida canoa,
> sin más sostén que el filo de su templado acero
> y un nombre: Belalcazar, Collantes, Figueroa?
>
> . . . . . .
>
> No es el simún estéril, ni la triunfal diadema,
> ni la conquista bruta, ni el paladín perverso
> lo que perdura. Kronos con sus antorchas quema
> la efímera corteza que viste el universo. (388)

La flor ha sido tradicionalmente usada como símbolo de la temporalidad de la vida. Valencia, en su poema "Catleya", no sólo alude a esta caracterización, sino que esta flor, por ser la flor nacional de Colombia, representa el transcurso histórico del país en el que las glorias del pasado son inmortales y hallan mayor significación en el presente. En algunos versos del poema "Catleya", Valencia enfatiza el carácter efímero en tiempo, aunque perenne en gloria de este símbolo nacional:

> Tu gloria es ser efímera sobre lo permanente:
> abrir, temblar, pasar. Y es timidez la trama

de tu encanto, y tu vida se copia en la corriente

que fluye, y se evapora como al arder, la llama.

. . . . . .

Tú brotas de la entraña de su solar bendito

émula de sus ansias, símbolo trascendente

en espacio y en tiempo, de un querer infinito

que liga tu esplendor a pasado y presente. (643-5)

IV. La naturaleza enigmática de la mujer

> Mais, ô Femme, monceau d'entrailles, pitié douce,
> Tu n'es jamais la Sœur de charité, jamais,
> Ni regard noir, ni ventre où dort une ombre rousse,
> Ni doigts légers, ni seins splendidement formés.
> —Rimbaud, "Les Sœurs de Charité"

Baudelaire y posteriormente Verlaine atribuyeron en sus poemas "Les Chats" y "Femme et Chatte" cualidades animales al misterioso poder y encanto de la mujer. Valencia pareció también estar fascinado por el concepto de la mujer como conjunto simbólico misterioso que se debe desentrañar; ésta es la función del poeta como mago, como la concebía Mallarmé, o visionario o "voyant" según Rimbaud. Explorar lo desconocido es entonces tarea del poeta simbolista, quien debe entender y tratar de explicar los límites de la realidad y de la razón humana. La mujer parece concebirse como un extraño ser con la peculiaridad de dominar el tiempo y el espacio, apareciendo y desapareciendo con un raudal de ardiente

emoción que despierta la fascinación o el rechazo por incomprensión del poeta, quien además no puede considerar a la mujer amada sino como un fugaz espejismo. Esta es la visión que presenta Mallarmé en el poema "Apparition" y Valencia en varios poemas de Ritos, en los que la imagen de la mujer se percibe fría, engañosa, incorpórea y fatal.

La visión turbia y engañosa de la mujer se relaciona íntimamente con los juicios del poeta sobre el amor humano. En poemas como "Esfinge", "Ella", "Dolor" y "A*** ", Valencia hace uso de toda su pericia lingüística para rechazar el engaño de la mujer que nunca podrá alcanzar el ideal de pureza y perfección de la visión idealizada de la mujer blanca y virgen. En el primer cuarteto de "Esfinge", la imagen felina de la mujer fatal aparece de manera similar a como la concibiera Baudelaire en "Les Chats" o Verlaine en "Femme et Chatte":

> Todo en ti me conturba y en ti todo me engaña
> desde tu boca, donde la pasión se adivina
> que empurpura los pétalos de esa rosa felina,
> hasta la rubia movilidad de tu pestaña.

Caracterizando el engaño y la traición, Valencia incurre en connotaciones misógenas como aquellas en algunas letrillas satíricas de Quevedo y, en algunos versos de la "Soledad segunda" y producción tardía de Góngora, así como las versiones que ambos hacen del mito de Hero y Leandro. En el segundo cuarteto, expresando un motivo barroco, Valencia recurre a condenar el carácter de la mujer

por poseer un potencial venenoso; rematando el último terceto de este alejandrino al condenar la falsedad imperdonable de su naturaleza:[37]

Todo en ti me es adverso, tu sonrisa me daña
como un hechizo, y en tu plática divina
por un campo de flores la falacia camina
fríamente cual ponzoñosa alimaña.

. . . . . .

Tu lámpara alimentan alas de mariposa,
arda en ella este verso que me inspiró tu prosa:
¡eres una mentira con los ojos azules! (50)

De esta manera, Valencia retoma una de las concepciones de Baudelaire sobre la naturaleza de la mujer, a quien presenta cautelosa e impredecible y, al parecer, siempre al acecho de la debilidad del hombre.[38] En el poema "Femmes damnées", Baudelaire sienta las bases para la visión incorpórea y fatal de la mujer, que se esconde entre los versos del poeta como una nota esquiva en el pentagrama, al exclamar:

O vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,

---

[37] Para un tratamiento moderno del tema véase Linda Saladin, Fetishism and Fatal Women: Gender, Power, and Reflexive Discourse (New York: Peter Lang, 1993).

[38] Véase Isabelle de Courtivron, Weak Men and Fatal Women: The Sand Image (Ithaca: Cornell UP, 1979).

Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,

Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs. (108)

Verlaine, por su parte, escribió dos poemas bajo el título "A*** ", que hacen parte de toda una colección de poemas dedicados a distintas personalidades, entre ellas alusiones a numerosas mujeres. El motivo corresponde a la incomprensión de la conducta femenina y al desconcierto ante su destino, si este va a agravar la pena del poeta. El poema de Valencia enfatiza mucho más el engaño de la amada, así como su frialdad, indiferencia y olvido cuando el poeta se haya marchado:

¿Que vales más que yo? ¡Tonta, orgullosa!
Vales lo que tu carne blanca y dura.
Los dos, al fin, entre una humilde fosa
vestiremos la misma vestidura.

Y cuando yo descanse en el osario,
fatigado del mundo y del perverso,
papeles revolviendo un anticuario,
quizá encuentre mi nombre al pie de un verso.

Mientras tú, que en la lid de la existencia
palma de vencedor has obtenido,
después de un *de* que indica pertenencia
llevarás a lo sumo otro apellido. . . . (690)

Los ojos, como en Baudelaire y Verlaine, a quienes desconcertaba el misterio felino de la mística pupila, juegan un papel preponderante en la descripción de la mujer amada, así se ejemplifican en un poema tan importante en la estética de Valencia como "Los camellos", en el que al sentirse el poeta solo en el desierto, el único oasis que mitiga su dolor corresponde a la memoria de esos dos ojos como fuentes de zafiro que no puede arrancar del alma y que serán su última compañía en su exilio definitivo. En los dos últimos cuartetos, Valencia reconoce así su consuelo tal vez en los mismos ojos que llamara mentirosos en "Esfinge":

¡No! Buscaré dos ojos que he visto, fuente pura
hoy a mi lado exhausta, y aguardaré paciente
hasta que, suelta en hilos de mística dulzura,
refresque las entrañas del lírico doliente.

Y si a mi lado cruza la sorda muchedumbre,
mientras el vago fondo de esas pupilas miro,
dirá que vio un camello con honda pesadumbre,
mirando silencioso dos fuentes de zafiro. . . . (12)

En el poema "Evocación", la imagen del desierto, las palmeras y la arena candente, se repite. Como su nombre lo indica, la evocación proviene al abrir el álbum de una amiga del poeta, Maruja Simmonds, en el que la policromía de las imágenes que se van aclarando sugieren la visión escapista, recurrente en Valencia, del desierto:

Y evoqué las palmeras: su majestad, su experto
cimbrar, sus languideces, su fácil alegría
bajo el aura, y sentí que soñaba despierto
y en una antigua tienda del Asia te veía.
¡Eras tú! Sierpes d'ébano bajaban a los lotos
de tus senos, las crenchas, y en tus ojos extraños
ardía el sortilegio de unos magos remotos. (506)

En "Enigma", el símbolo del ojo se sublima a la belleza absoluta que transporta la emoción al infinito azul del cielo. Este se presenta como el conjunto de elementos que recupera la memoria del poeta de una forma atemporal en la que se refleje la amada, para finalmente adquirir un rostro y develar el misterio de aquellos ojos que nublan su razón:

Brillan en el cenit de mi memoria
unos ojos. . .¿De quién?. . . ¿Los veré muerto?
¿Los vi insomne! ¡No sé! ¡Mas es lo cierto
que por saberlo fatigué la Historia!
. . . . . .
Huyen los días; mi febril cabeza
delira. Ya en un dédalo me pierdo;
pero pasas. . ., y grito: ¡son los tuyos! (504)

Y en "Voz muda", lo único que puede contrastar con la sinfonía de blanco, con la que Valencia caracteriza la pureza de la mujer ideal y virgen, se identifica con el negro de sus pupilas; caracterización típica de la mujer modernista:

Oye, pálida virgen, la de negras pupilas,
que en las horas rosadas de las tardes tranquilas
melancólica observas la caída del sol,
si a las hojas sin letras sus misterios arrancas,

hallarás en el fondo de las páginas blancas
la tristeza infinita del plomizo arrebol. (28)

La visión obsesiva de la mujer, así como aparece en Espronceda y Bécquer, alejada de toda perfección y esfumada siempre en su esencia irreal, aparece en "Ella", soneto en el que las imágenes de un recuerdo duelen más que la soledad a la que se ve inevitablemente avocado el poeta:

Sumida entre la lóbrega cantera
de mi cerebro calcinado, pura
como el diamante en el carbón, figura
su faz como la vi por vez primera.

Y, cual rendido lapidario, espera
mi amor, ciña la humilde vestidura
en que hoy envuelvo su ideal figura
de artista, de mujer y de hechicera. (51)

En el segundo cuarteto de "Nostalgia", la angustia existencialista del poeta ante la inminencia de la muerte le recuerda la eterna soledad que le depara el desengaño de la mujer amada, quien lo seguirá burlando aún en la suprema suerte:

Ni en mi jardín de festonado muro

vendrá a mis brazos la mujer que adora,

el pie cautivo entre sandalia de oro

y al aire el mármol de su seno duro. (60)

En "Palemón el estilita" se narra la vida de un santo que predica sobre la moral cristiana, así como de su poder para atraer a los fieles y consolar sus penas dándoles esperanza de salvación al perdonar sus pecados. Sin embargo, su condición humana lo hace caer en la tentación del amor carnal y se enamora de una mujer, una perfecta desconocida que ha atraído su mirada desde la multitud, y con ella se ha alejado de todo contacto mundano, otra vez, como en el caso de "Los camellos", exiliándose en el vacío del desierto; este es el único caso en que la tentación de la carne vence a la fe cristiana. [39] En la última parte del poema se retrata de esta manera la mágica tentación de la mujer que, al lograr su cometido se pierde con el clérigo, al igual que el centauro y el camello, en el profundo vacío, desapareciendo sus huellas tras una ventisca en el desierto:

De la turba que le oía

una linda pecadora

destacóse: parecía

---

[39] El tema de la tentación en los clérigos ya hacía parte de una tradición que recogieron también Flaubert en "La tentation de Saint Antoine", Anatole France en "Thais" y en la literatura española "El sacristán impúdico", uno de Los milagros de Nuestra Señora, de Gonzalo de Berceo; posteriormente, Miguel de Unamuno y la tentación latente en la duda metafísica de San Manuel Bueno Mártir. El tema de la tentación particular de la mujer mereció además la atención del director de cine Luis Buñuel, y en su película "Simón del desierto" la figura de la mujer se presenta como símbolo de la tentación diabólica que el hombre no puede resistir.

la primera luz del día,

y en lo negro de sus ojos

la mirada tentadora

era un áspid: amplia túnica de grana

dibujaba las esferas de su seno;

nunca vieran los jardines de Ecbatana

otro talle más airoso, blanco y lleno.

. . . . . .

¡era amor! El monje adusto

en esa hora sintió el gusto

de los seres y la vida;

su guarida

de repente abandonaron

pensamientos tenebrosos

que en la mente

se asilaron

del proscrito

que, dejando su columna

de granito,

y en coloquio con la bella

cortesana,

se marchó por el desierto

despacito. . .

a la vista de la muda,

¡a la vista de la absorta caravana!. . . . (81-82)

La técnica de los contrastes, al igual que en "San Antonio y el Centauro", se vuelve a emplear en "Palemón el estilita", aunque en este caso triunfa la tentación; sin embargo, los dos símbolos de la tentación material y carnal, el centauro y la pecadora, adquieren visos de desmaterializarse: el centauro esfumándose en el desierto y la pecadora idealizándose en el amor de Palemón y perdiéndose con él en la distancia. Los contrastes inherentes a "Palemón el estilita" y la función de la mujer han merecido el análisis crítico de Martha Lafollette:

> Dentro del concepto general del poema, se contrapone la vida ascética, con su renuncia de lo material, con las delicias de la belleza física. La combinación de lo vivo con lo inerte y de la pureza con el poder destructivo de la bella flor del olvido (en sí símbolo de lo pernicioso tanto como de la delicia) refleja una visión de la mujer, hecha de belleza exterior y maldad interior, y aportadora de goces físicos pero males espirituales.[40]

El poema tríptico "Las dos cabezas" corresponde a una narración de hechos bíblicos de una manera tan descriptiva que da la impresión de dos escenas de acción en una obra dramática. El poema se compone de tres partes: en la primera, dos sonetos alejandrinos constituyen la tesis, tomada de un pasaje del Antiguo Testamento, se titula "Judith y Holofernes", y se refiere a la brava israelita que para

---

[40] Martha Lafollette, "Dos poemas de Guillermo Valencia: 'Palemón el estilita' y 'San Antonio y el Centauro'," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 213.

salvar a su pueblo decapita a Holofernes.[41] Lope de Vega ya había tomado este tema bíblico y escribió un soneto a la gloria resplandeciente de Judith, heroína de su pueblo, titulado "Al triunfo de Judith". En el poema de Lope, en contraste con el de Valencia, se describe un acto contemplativo posterior a la muerte del malvado héroe, "príncipe de la caballería" de Nabucodonozor, en que la cabeza está exhibida como un trofeo de guerra; Valencia, sin embargo, presenta la acción de la ejecución en forma dinámica. En los dos cuartetos del segundo soneto, Valencia recrea la habilidad de Judith como un ágil tigre de pasmosa frialdad ante la sanguinaria sentencia:

> Y ágil tigre que salta de tupida maleza,
> se lanzó la israelita sobre el héroe dormido,
> y de doble mandoble, sin robarle un gemido,
> del atlético tronco desgajó la cabeza.
>
> Como de ánforas rotas, con ungida presteza,
> desbordó en oleadas el carmín encendido,
> y de un lago de púrpura y de sueño y de olvido,
> recogió la homicida la pujante cabeza. (115)

En la antítesis "Salomé y Jaokanann", el poeta utiliza nuevamente dos sonetos alejandrinos. La escena procede del Nuevo Testamento y la acción es similar, aunque las circunstancias y el carácter de los personajes se presenta de forma

---

[41] La historia de Judith está tomada del Antiguo Testamento, en el libro de Judith (Cap. XIII, 4-10), y se hizo topos en la poesía y pintura de fin de siglo.

diferente. Iván Schulman reconoce la semejanza de la figura de Salomé entre Julián del Casal y Valencia, ya que ambos la conciben como la encarnación de una mujer tentadora y maléfica; sin embargo, en contraste con Valencia, la Salomé del poeta cubano se percibe estática y contemplativa, rasgo frecuente en su obra. Según Schulman:

> La nota de inercia de este soneto es una constante de la poesía casaliana. Refleja la actitud antidinámica del poeta frente a sus circunstancias --tanto personales como sociales-- y, al mismo tiempo, la estética de su admirado Moreau, quien prefería "la belle inertie" y "prôner 'la belle inertie' en plein cœur du XIX siècle, como forma de negación y rechazo de la energía, norma e ideal de la creciente burguesía industrial. [42]

En este caso el capricho de Salomé rebasa los límites al exigir en bandeja de plata la cabeza del esenio Juan el Bautista.[43] En los dos cuartetos, la escena sanguinaria se repite al igual que la frialdad de la mujer responsable por el crimen:

---

[42] Schulman llega a la conclusión de que "Casal construyó un mundo ideal de contornos vagos y fríos. En cambio, Valencia se apoderó de un espiritualismo tradicional cuyos elementos sintetizó para formar una coherente y armónica unidad." Para una discusión detallada de los contrastes de la figura de Salomé en Valencia y Del Casal véase: Iván Schulman, "La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Trasposición y Werden" 14 estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 75. Para una apreciación de la obra del poeta cubano, véase Julián del Casal, Poesías completas (La Habana: Direccción de Cultura, 1945) 147.

[43] Como señala también Rengifo, para Julián del Casal la interpretación de Salomé aparece esencialmente parnasiana y estática, y así también puede verse la Judith de Lope de Vega; sin embargo, para Valencia, Salomé se interpreta en una forma dinámica y con rasgos sicológicos y éticos que conducen a una síntesis ideológica: "Tesis, antítesis y síntesis en 'Las dos cabezas' son fases de un proceso para resolver las fuerzas antagónicas que existen en el universo." Véase la introducción de Oswaldo Rengifo, 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) xix.

Como viento que cierra con raquítico arbusto,

en el viejo magnate la pasión se desata,

y al guiñar de los ojos, el esclavo que mata

apercibe el acero con su brazo robusto.

Y hubo grave silencio cuando el cuello del justo,

suelto en cálido arroyo de fugaz escarlata,

ofrecieron a Antipas en el plato de plata

que él tendió a la sirena con medroso disgusto. (116)

Sin embargo, en el poema "El desdén trascendental", que aparece en la colección Catay, Valencia altera con sarcasmo el rumbo de la historia bíblica con el suceso del degollamiento de San Juan Bautista, al sugerir también lo que hubiera sido la justa muerte de la exótica bailarina Salomé:

Y ofreció Salomé, sobre un plato de oro,

la tronchada cabeza del hosco precursor

al joven retor griego que desdeña el amor.

Y él le dice: "La tuya, Salomé, yo querría".

(Díjoselo de broma, por pura fantasía).

Y al apuntar el día

preséntale un esclavo la cabeza cortada

de la rubia enamorada.

Y el retórico heleno que tenía olvidada

su agudeza de ayer,

mandó sin emoción,

llevarse aquella cosa ensangrentada,

y siguió su lectura de Platón. (379)

La lección que dejan las acciones, por demás extremas, de Salomé se recogen en la tercera parte del poema de Valencia, o síntesis, con el nombre de "La palabra de Dios", otro soneto alejandrino, en el que el poeta recibe el consejo de un rabino sobre el peligro que representa dejarse llevar por los encantos femeninos, a costa de la sangre del inocente. En las tres últimas estrofas, Valencia expresa su experiencia con un conocedor del texto divino, aunque no plasma fielmente la escena del Nuevo Testamento:

"Nunca pruebes--me dijo--del licor femenino

que es licor de mandrágoras y destila demencia;

si lo bebes, al punto morirá tu conciencia,

volarán tus canciones, errarás el camino."

Y agregó: "Lo que ahora vas a oír no te asombre:

la mujer es el viejo enemigo del hombre;

sus cabellos de llama son cometas de espanto.

Ella libra la tierra del amante vicioso,

y ella calma la angustia de su sed de reposo

con el jugo que vierten las heridas del santo. (118)

La concepción de la mujer como símbolo de un peligroso enigma indescifrable en la lógica del hombre se transmite al alma poética de la misma forma que la concebían Bécquer, Espronceda y Darío.[44] Sin embargo, como anota Ayerbe Chaux, caben en Valencia algunas diferenciaciones: "Su actitud ante la mujer está más cerca de Bécquer que de Darío. La mujer en Valencia se presenta vaporosa,blanca, indefinida, irreal." [45] Para Baudelaire y Verlaine, la mujer también parece desvanecerse en su propia aureola de seducción y fatalismo, creando un vacío aún más grande en la expectativa vital del poeta.

Contrastando con lo anterior, en la primera parte del binomio de poemas "Motivos", subtitulado "a la manera antigua", Valencia concibe el idealismo de la mujer casta, perfección absoluta de la creación y motivo de su aparente regocijo. Según señala Annis Pratt en su estudio sobre la imagen de la virtuosa Venus en la poesía europea, con la que estaba familiarizado Valencia:

> As time went on, the sexual content of the Venus archetype was valued less and less until, by the nineteenth century, sexual passion was forbidden for women even in marriage. It is within the context of the evolution of a sexless Victorian chastity that we can understand the strategy adopted by

---

[44] Oscar Wilde también escribió un drama titulado Salomé, sobre el cual Richard Strauss se inspirara para componer una ópera.

[45] Reinaldo Ayerbe Chaux, "Guillermo Valencia, modernista comprometido," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 242. También consúltese la obra crítica del poeta colombiano, iniciador del grupo poético posmodernista denominado "Los piedricielistas": Eduardo Carranza, "Un siglo de poesía colombiana," Revista de las Américas 14 (Bogotá, 1948) 71-75.

many English poets of conflating Venus and Diana, mixing their attributes into a "Virtuous Venus."[46]

En el segundo y último cuarteto de "Motivos", el poeta vierte su ideal del amor puro en la castidad de la mujer idealizada que rompe con el esquema conformado por la naturaleza de la mujer común:

Violeta humilde que a la sombra vive,
donde su aroma embriagador consume,
Ella mi oculta adoración recibe,
y aspiro allí su virginal perfume.

. . . . . .

Mi noche sólo a atravesar alcanza
de su mirar la voladora estrella;
vivir podré sin fe, sin esperanza,
¡ah!, ¡pero nunca sin su amor, sin Ella! . . . . (24)

Valencia canta la adoración a la pureza y a la castidad de la mujer en su himno "Voz muda", cuyos versos asemejan toda una sinfonía en blanco, en la que se explicita su concepción de la belleza y el amor sublimados en lo intocable y casto:

Lo inviolado es el cáliz de una lívida rosa
donde tiemblan los iris de sutil mariposa,
ágil beso con alas de una flor a una flor;
es la rubia pestaña de la virgen que adoro,

---

[46] Annis Pratt, Dancing with Goddesses: Archetypes, Poetry, and Empowerment (Bloomington: Indiana UP, 1994).

cuyos ojos cautiva con sus hilos de oro

(leve jaula de halcones con que caza el Amor). (28)

La mujer que simboliza el ideal, sin embargo, se coloca a cierta distancia para no ser tocada, sino evocada y admirada.[47] Esta concepción de la imagen puede perdurar sin alterarse ni ser destruida por la bestia humana, la imperfección material del hombre. En el poema "En un album", la imagen de la mujer se pluraliza, aunque también se clasifica dentro de una clase noble; parece ser que sólo ciertas mujeres privilegiadas tienen la facultad de transmitir su refinamiento a todo cuanto tocan:

Hay damas que nacieron para mostrarse un día

ceñidas en coronas de lírico florón;

para vivir tus sueños, gentil Caballería,

en brazos de un mancebo de golas y toisón.

. . . . . .

Hay manos que pudieran regir con áureas bridas

el cisne que conduce las almas elegidas,

¡por lagos perezosos a olímpico país!

Hay dedos que transforman cuanto palpan sus yemas:

en gemas los guijarros, las prosas en poemas,

¡y la flor de los trivios en heráldico Lis! (52)

---

[47] Ocurre también un distanciamiento, por acción de la memoria, entre el poeta y el objeto de inspiración como, por ejemplo, en "Me gustas cuando callas" del chileno Pablo Neruda.

En "Carystys", por su parte, el amor puro del poeta que recuerda los momentos felices, regresa a la memoria con un saludo optimista a la vida y al amor humano, aunque con tonalidades de sensualidad:

> Deja palpar tu piel,
> deja librar la miel
> que acendra la granada
> de tu boca sellada
> y te doy la canción
> que arrullará tu corazón.
> . . . . . .
> ¡Oh caricias de ocultos encantos
> que mullís el zarzal de la vida,
> renovad el feliz sortilegio
> de suspiros y cantos y risas! (691-692)

Al relatar este tipo de descripciones, el poeta combina su lírica con su experiencia personal, y así asume una posición de ansiedad penitente. Niklas Luhmann pone en perspectiva este tipo de relación que se aplica al caso de la lírica de Valencia, y que se hará más notorio en el estudio de Catay:

> One no longer suffers because love is sensual and arouses earthly desires; one suffers because love has not been fulfilled or because its fulfilment is not what it promised to be. The hierarchy of a person's different relations to the world are replaced by the entelechy and temporal structure of a relatively autonomous area of life and experience. This purely self-referential causal

grounding--including personal suffering--had in former times been reserved for the characterization of God.[48]

Finalmente, el poeta regresa a la asociación de la vida con la muerte, su principal *leit motiv*, en la siguiente canción de Otras poesías, "Noche silenciosa", en la que todos los elementos se tiñen de desesperanza y presagian un desenlace fatal. El amor mundano y efímero está en este caso asociado con la muerte del amor y, por consiguiente, la muerte física del poeta ya presenciada en una visión en que la mujer amada se confunde con la imagen humanizada de la muerte, evocando la emoción que forma la propia naturaleza del hombre:

Cuando tu cabeza
reclinas en mi pecho
una gota oscura que resbala sin cesar.

Su doliente caer
en las sombras oí,
y esa gota es mi vida,
y esa gota es mi sangre,
que a ti da amor y muerte a mí.

En sueños he visto un lecho oscuro,
cuyo dosel agitan

---

[48] Niklas Luhmann, Love as Passion trans. Jeremy Gaines and Doris Jones, (Cambridge: Harvard UP, 1986) 65.

los hálitos nocturnos,

que guarda, a imagen de su sepulcro,

las sombras desoladas de nuestro amor. (693)

A través de este capítulo se ha querido dar una visión del sentimiento poético de Guillermo Valencia a la luz de algunos de los principales motivos líricos que caracterizaron al simbolismo francés y a su profeta Charles Baudelaire. La mayoría de los poemas relacionados aquí provienen de la principal y más copiosa colección de Valencia, Ritos. El simbolismo presente en esta colección forma parte activa de la experiencia individual del poeta y, se funde con su interés estético. Visto desde una perspectiva más amplia, el simbolismo de Valencia, según la línea trazada al estudiar sus principales motivos líricos, se enmarca en lo que conforma su cosmología, es decir la idea de concebir el universo y sus elementos armónicos y conflictivos polarizados por la relación vida-muerte. Como argumenta Glickman, la dicotomía de esta cosmovisión origina la lucha incesante contra sí misma, mientras el poeta celebra 'ritos poéticos' con la esperanza de lograr la elevación espiritual del individuo y la sociedad: "Siendo producto de la tierra (cuerpo) y del cielo (alma), Valencia sabe que él también es un ser antitético y que, como tal, será campo de batalla en donde combatirán encarnizadamente dos dos antagonistas cósmicos." [49]

La vida se haya íntimamente ligada a la muerte, constituyéndose en las dos caras de una misma moneda, como lo sugiere el poema "La medalla de César."

---

[49] Robert Glickman, "Guillermo Valencia: Aspectos de la cosmografía simbólica de Ritos," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 28.

Valencia ha retomado la tradición poética conceptista de concibir la muerte como un estado vital posterior al sufrimiento humano y el único capaz de enaltecer el alma que ha de encontrar la belleza y la paz eterna en Dios. El ciclo perfecto que se forma determina los conflictos de la existencia, que moldeados por el sufrimiento y el sacrificio, merecerán alcanzar la verdad absoluta en la belleza para el artista y para el hombre arraigado en el cristianismo. De esta manera, poeta y hombre llegan a conformar una unidad indivisible en un esfuerzo por encarnar una poesía intimista, como lo logra Baudelaire para distinguirse de la estética parnasiana que le fue contemporánea. Karsen interpreta así el proceso que se genera:

> For Valencia life is an eternal cycle which links the past, present and future in quick succession, since every minute we live already belongs to the past. While we live in the present, the future--which is time moving us rapidly towards our ultimate destiny--or death, is already within us. (93)

La inclusión de diferentes temas considerados a su vez partes integrantes de distintas tradiciones literarias, principalmente el Renacimiento y el Romanticismo, logran en Valencia una efusión especial. De este modo, logra fundir conceptos y personajes de la mitología clásica con la filosofía cristiana y obtiene una tercera esencia al acogerse a la apariencia parnasiana y a la visionaria ambición simbolista, encarnando imágenes impresionistas patéticas y emocionantes. Esta forma de integración ecléctica, develada con un espíritu renacentista sin desconocer su contexto regional, logra expresión a través de un simbolismo que presencia la estética francesa, mientras incorpora elementos de otras tradiciones y de su propia tradición histórica, social y personal para constituir su originalidad.

Por esta razón la obra de Valencia ha sido considerada por Sanín Cano, en el prólogo a las Obras poéticas completas, como una muestra de alejandrinismo, tendencia que logra definir, basándose en Faguet, como el "resultado de una viva agitación, producida en espíritus selectos por el choque de varias civilizaciones. Es una predisposición a hallar plausibles todas las teorías y a trazar las líneas sinuosas en que se enlazan todos los sistemas que se contradicen." (xxvi) Estas cualidades han hecho inusual a Ritos, en el contexto literario colombiano, constituyéndose en pilar importante en la comprensión de la corriente lírica renovadora que representó el modernismo para la literatura del siglo XX.

En este capítulo se han destacado las propiedades simbolistas principalmente en los poemas de Ritos, la obra original más importante de Valencia y, sin lugar a dudas, en la que se encuentran mayores afinidades estéticas con los motivos del simbolismo francés. En el último capítulo, sin embargo, se trata de esbozar un soporte estético a la lírica personal de Valencia y a su relación con los simbolistas, a través de la consideración de poemas posteriores a Ritos, denominados solamente Otras poesías, colección que incluye variados temas y tipos de poemas, así como los motivos orientalistas que continúan el hilo estético y la creatividad del poeta en su colección de temas traducidos de poetas chinos titulado Catay. Igualmente, se hace un estudio representativo de la forma estructural y de la versificación que emplea Valencia, combinando diferentes técnicas y tradiciones en un estilo personal, como recurso artístico para lograr determinados efectos rítmicos y acompañar la emoción visionaria que palpita en su lírica.

Capítulo IV

Consistencia estética y originalidad en el simbolismo de Valencia: el caso de otras colecciones y la importancia de la forma

> Cuando subimos por el éter puro,
> hasta perdemos en la inmensidad,
> pequeños, muy pequeños parecemos,
> a todos los que no saben volar.
> –Valencia

En este capítulo se dilucida, a partir de la perspectiva del simbolismo francés en el segundo capítulo y el estudio de los motivos líricos expuestos en el tercero, la funcionalidad simbolista de Valencia en otras colecciones, identificándola como un eje primario sobre el que gira su obra poética. No se trata aquí de comparar las traducciones de Valencia con los originales o con los juicios de una crítica prácticamente inexistente, sino mostrar en las imágenes y el lenguaje de Catay y Otras poesías, la versatilidad del artista y su continuidad estética a la luz de los motivos simbolistas que se destacaron en su principal obra, Ritos. Se quiere confirmar de esta manera, el postulado de Sanín Cano sobre el "alejandrinismo" y la originalidad del poeta, desde su propio contexto cultural y personal, como artista ecléctico y visionario. Una de las razones por las cuales la colección Catay no recibió toda la atención que merece, fue, según Connell, por juzgárseles a estos

poemas, desproporcionados y disonantes con la colección original, Ritos.[1] Sin embargo, como se quiere mostrar aquí, existe una gran armonía y continuidad en la estética valenciana si se considera la importancia de sus principales motivos simbolistas desde Ritos hasta Catay en sus diferentes tonos y contextos. Como poeta simbolista Valencia ha sabido imprimir en el eje de su obra el sentido de los matices, el claroscuro que hace delicado el verso marmóreo de los parnasianos, emergiendo como artífice del arte humanista, que espera causar una impresión y despertar una emoción. Si bien el poeta ha sido pintor y escultor de la naturaleza, la historia y otras civilizaciones, ha dispuesto de sus mejores percepciones y lenguaje colorido para imprimir el crepúsculo de la realidad en su propia espiritualidad.

I. La tonalidad simbolista en Catay, más allá de una traducción

La originalidad de Valencia estriba en la incorporación de recursos poéticos no sólo de las tendencias europeas como el parnasismo o el simbolismo francés, sino de una amplia gama de aspectos multiculturales adaptados de su contexto local andino y del exotismo de las culturas clásicas y la lejanía del Oriente. Éste último contexto es, sin duda, el que lo coloca a la vanguardia del modernismo hispanoamericano, pues si bien, la lírica de su colección Ritos no se destaca por el preciosismo altisonante, enmarcado por princesas orientales y joyería exótica,

[1] Véase Stanley Connell, "El cristianismo en la poesía de Guillermo Valencia," trans. Carlos López Boletín Cultural y Bibliográfico 5 (1967): 1040.

su última colección, Catay, (1929), hace evidente su fascinación por la legendaria cultura oriental y por la estética de su poesía. Asímismo, Valencia adopta una gran variedad de metros castellanos, sobre todo el romance, evidenciando la fusión estética y cultural que caracteriza su obra en contenido y forma.

Al igual que en sus versiones sobre poemas de escritores europeos, Valencia continúa en Catay el interés modernista por traducir para expandir las posibilidades de la lírica poética y divulgar la cultura literaria universal, elevando así el nivel intelectual de las nuevas naciones americanas. Esta colección de poemas se basa en las traducciones en prosa al francés de Franz Toussaint en su publicación La Flûte de Jade, editado en París en 1922, de la que Valencia adaptó 99 poemas en verso de legendarios poetas chinos del año 700. El nombre "Catay" fue adoptado por Valencia para titular la colección porque representa un lugar mítico en el que se recupera la China perdida en el tiempo, o como lo sugiere Bordewich: "Cathay might be merely a China of the mind, as real as a chinoiserie print or a willowware plate."[2] Catay corresponde entonces al microcosmos donde se sincretizan la sabiduría de Confucio con la poesía y el paisaje que sólo se respira en las altas cordilleras del Tibet.

La estética de Catay evidencia gran delicadeza y simplicidad, y representa en la madurez del poeta encontrar un oasis donde atenuar la intensidad lírica de Ritos. Catay se caracteriza por la inclusión de temas sacados de la vida diaria--el amor, la mujer, el poeta y la guerra--enmarcados por sutiles tonalidades de colores

---

[2] Fergus M. Bordewich, Cathay: A Journey in Search of Old China (New York: Prentice Hall, 1991) xxi.

y perfumados por el encanto natural de las fragancias y el paisaje oriental, sintetizados en los estados de alma que proyecta el poeta; de esta manera Valencia enriquece su estética al experimentar con todas las percepciones sensoriales. Como lo sugiere Ramos, al comparar las dos colecciones, Catay "es el pincel que se enfrenta al cincel de Ritos."[3] Catay representa un esfuerzo modernista de Valencia por la exploración cultural del Otro--y el valor de la heterogeneidad--para complementar también su auto-conocimiento como artista creador, en una faceta diferente de su personalidad poética.[4] El interés por los temas orientales en la literatura hispana se remonta a los primeros textos escritos durante la ocupación árabe en España. Desde El poema del mío Cid, en el siglo XII, hasta la fascinación del modernismo hispanomericano por lo oriental, a fines del siglo XIX, se ha incorporado en la literatura hispana una estética diferente a la impuesta por la tradición literaria europea, fundida inevitablemente con la tradición del mundo árabe y el chino. Por tanto, la relación de la literatura hispana con el orientalismo ha sido más íntima que con la tradición anglo-francesa, a pesar de la hegemonía política de ésta sobre el Oriente, y no puede considerársele de menor

---

[3] Oscar Gerardo Ramos, 361.

[4] Sin embargo, Cathay es también el nombre de la colección de poemas del poeta norteamericano Ezra Pound (1885-1972), traducidos de los poetas chinos Kutsugen, del siglo IV, Mei Sheng, del año 140 antes de Cristo y de Rikahu, del siglo VIII. Ninguno de los poetas chinos interpretados por Valencia aparece en la colección de Pound. Véase Ezra Pound, trans. Cathay (London: Elkin Mathews, 1915). Véanse además el anecdotario y la cronología del poeta en: Ezra Pound, The Cantos of Ezra Pound (New York: New Directions, 1972).

valía, como lo sugiere Said.[5] De hecho, el idioma español corresponde a una prueba viviente del sincretismo con el mundo árabe. Además, el interés de los escritores españoles e hispanoamericanos por la cultura del Oriente no ha sido con el fin de imponer una tradición o un patrón occidental, sino por la curiosidad de buscar nuevas formas de percibir y expresar la realidad o todo aquello que la trasciende. El orientalismo ha sido, en el caso particular del modernismo hispanoamericano, encontrar fronteras diferentes para establecer un diálogo cultural que les permita a los artistas experimentar con un espíritu poético más profundo y con formas más simplificadas y libres.[6] De este modo el modernismo logró, al adoptar temas y elementos orientales, trascender la estética de la decadencia europea; aunque esto se manifestó como una tendencia adoptada por la élite del modernismo, a pesar de sus individualidades, y no como una transición abrupta bajo el liderazgo de Rubén Darío. Kushigian resalta la importancia del contacto modernista con el oriente como un síntoma de la pérdida de fe en los valores occidentales y como una premonición del final de una era:

---

[5] Véase la discusión de Edward Said, Orientalism (New York: Random House, 1979) 45. También su posterior estudio "Orientalism Reconsidered," Cultural Critique I (1985): 89-107. Según el crítico, el orientalismo sería sólo un estilo occidental para dominar y re-estructurar el Oriente. Sin embargo, para Lisa Lowe el orientalismo construye monoliticamente el Oriente como el otro del Occidente, y no como argumenta Said, el Oriente como el otro para el Occidente; véase Lisa Lowe, Critical Terrains: French and British Orientalisms (Ithaca: Cornell UP, 1991) 1-6.

[6] De acuerdo con lo señalado con Lowe (3), el término "Orientaliste" apareció en la publicación francesa Magasine encyclopédique en 1799, refiriéndose al interés por los estudios de la lengua y cultura asiáticas, estableciéndose así como un término de referencia para la literatura europea en general. Véase también el estudio de James Clifford, "On Orientalism," The Predicament of Culture (Cambridge: Harvard UP, 1988) 65-88.

> The eccentricities of Oriental life, with its exotic spatial configurations and perverse morality, opposed European notions of morality, time, space, and personal identity. This inescapable despair reinforced a sense of mystery and fatality between East and West that inspired a sad elegance, an emotionalism expressed chromatically, and an obsession with the past in poetry and prose.[7]

Uno de los más importantes iniciadores y cultivadores de la tradición oriental en la letras hispanas en el nuevo continente fue el poeta mexicano José Juan Tablada, quien exploró aun más el orientalismo modernista y combinó su interés por la poesía china con la japonesa.[8] El efecto de la influencia oriental no se ha detenido en los movimientos posmodernistas o de vanguardia, es así que poetas de la talla de José Luis Borges, Pablo Neruda y Octavio Paz han ahondado en la filosofía y los temas orientales, tanto árabes como hindúes y chinos, inspirados por su curiosidad intelectual y su experiencia personal al visitar estas culturas lejendarias.[9]

---

[7] Julia A. Kushigian, Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy (Albuquerque: U of New México Press, 1991) 8. Consúltense también los capítulos 1 y 2, sobre la presencia del orientalismo en la obra de Borges y Paz.

[8] Sus colecciones más importantes son Haiku, Li-Po y otros poemas, (colección de poemas ideográficos) y Musajapónica. Véase José Juan Tablada, Obras I. Poesías (México: UNAM, 1971).

[9] En el caso particular de Octavio Paz, considérese su interés antropológico y la relación de los grupos humanos asiáticos con las culturas prehispanas en América. Algunas obras que revelan este interés son Puertas al campo y Conjunciones y disyunciones. Para una discusión detallada sobre la relación de Borges, Neruda y Paz con el orientalismo véase principalmente María Kodama, "Oriental Influences in Borges' Poetry: The Nature of the Haiku and Western Literature." Borges the Poet ed. Carlos Cortínez (Fayetteville: U of Arkansas Press, 1986) y el estudio de Susnigdha Day, "La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y Octavio Paz." XVII Congreso del Instituto Internacional de

A pesar de que Catay proviene de traducciones en prosa al francés hechas por Franz Toussaint[10], Valencia logra imprimir en los temas y paisajes de antiguos poetas chinos matices diferentes al exotismo experimentado por el círculo modernista, pues no importó imágenes preciocistas, sino que profundizó directamente en la estética, la forma y el sistema lingüístico para revertir a la poesía un texto en prosa. El proceso de traducción implica necesariamente la creatividad del poeta traductor, pues en sus versiones de Catay, como en las de los simbolistas franceses, Valencia no se limita a traducir literalmente, sino que adapta el concepto, manteniendo la sensibilidad, además de alterar, en ocasiones, la descripción de la imagen para darle la fuerza emotiva y el matiz que el hablante del español pueda percibir; poeta y lector son dos momentos de una misma realidad. Según observa Octavio Paz, el lenguaje mismo se puede tomar como una traducción y por tanto, se crea a partir de su funcionalidad; el poema es por si mismo una producción original y única :

> La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de

---

Literatura Iberoamericana (Madrid: Cultura Hispánica, 1978); también Manuel Durán, "La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz," Revista Iberoamericana 74 (1971): 97-116.

[10] Sus obras más conocidas, además de La flûte de Jade, son algunas series de cuentos sobre temas orientales, principalmente Le livre d'amour de la perse, además de otras historias sobre personajes reales y ficticios de la época en Francia, como Jean Giraudoux y Le livre de l'eternité.

nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación.[11]

La función de Valencia como intérprete de una obra traducida implica, además del lenguaje, una identificación con el poeta del original, pues ambos plasman en poemas diferentes la misma visión de una realidad de acuerdo con un particular estado de alma:

> Para el traductor artístico el poema es su objeto cultural de inspiración, del mismo modo que el autor tuvo un objeto natural para inspirarse. Estos dos objetos no se excluyen, pues lo cultural se mezcla con la emoción primigenia para producir la obra de arte.[12]

No obstante, Valencia continúa empleando el vocabulario y algunos de los símbolos y recursos estéticos con los que experimentaban los simbolistas franceses, los modernistas hispanoamericanos y su primera colección Ritos. Tales recursos incluyen motivos como el azul, el crepúsculo, la naturaleza y la mujer, así como tonos vagos y un esencial espíritu existencialista, resonancia del decadentismo del simbolismo europeo y de su propia experiencia vital.

La poesía china se ha caracterizado desde el siglo V antes de Cristo y desde los tiempos de las colecciones de Confucio, por su naturaleza oral y espontánea a todos los niveles sociales con una función primordialmente melódica. Además,

---

[11] Octavio Paz, El arco y la lira, 38.

[12] Gerardo Valencia, "La creación poética en Catay," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 42. En lo sucesivo las citas al autor provienen del mismo texto y sólo se indicará el número de la página en la nota.

al igual que en la estética del simbolismo francés, lo importante no ha sido nombrar o enunciar, sino sugerir:

> On the whole, Chinese poets achieve their effect by reticence, not rhetoric; draw their images from nature more often than from mythology or religion; imply their emotions instead of anatomizing them; and integrate what they have to say with existing poetic forms and conventions, rather than attempting to create new media to fit individual needs.[13]

En Catay el elemento religioso está ausente en la gran mayoría de poemas y abundan en cambio las alusiones a reuniones sociales con amigos, la infidelidad, la espera y los encantos femeninos, algunas veces con una implicación sensual y erótica, inusual en Ritos. En todos los casos, aunque el Yo poético sea femenino, no es común encontrar en la tradición de la poesía china poetizas en un número suficiente para competir con los varones. Los poetas en los que se concentra más la atención poética de Valencia son Li-Tai-Po y Tu-Fu, quienes vivieron durante el reinado del notable del arte, el emperador Hsuan-tsung en el siglo VII, y se reconocieron por su marcada diferencia, no sólo en su estética introspectiva, sino en su vida personal, madurez y relación con el imperio. Li-Po se hizo famoso por su particular espíritu creativo y libre, rompiendo con frecuencia los patrones métricos de la tradición poética china, mientras que Tu-Fu, elevado a la gloria como uno de los mejores poetas de todos los tiempos, se caracterizó por unificar el pasado con el presente de la poesía china y por compartir la senda de la auto-

---

[13] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 123.

creación de su contemporáneo, el admirado Li-Tai-Po, a quien compondría innumerables poemas.[14] Uno de los poemas de Tu-Fu que hace alusión a la infusión poética y al alcoholismo del gran Li-Tai-Po, es conocido como "Eight Drinking Immortals":

> A hundred poems per gallon of wine--
>
> that's Li Po,
>
> Who sleeps in the taverns
>
> of the market of Ch'ang-an.
>
> The son of Heaven summoned him, and he
>
> couldn't stagger on the boat,
>
> Said, "Your servant is indeed
>
> an inmortal in his wine."[15]

De acuerdo con lo expuesto por Owen, sobre la personalidad poética y la filosofía de Li-Tai-Po y Tu-Fu, y por el estudio de los poemas de Catay, caracterizaciones

---

[14] Curiosamente Li-Tai-Po y Tu-Fu compartieron la misma gran admiración por el primero, debido al reconocido egocentrismo de Li. Para un estudio más extenso y detallado sobre la vida y relación de los poetas Li-Tai-Po y Tu-Fu, Véase Stephen Owen, The Great Age of Chinese Poetry (New Haven: Yale UP, 1981) 109-200. En adelante las referencias al autor se indicarán con el número de la página de donde procede la cita, en la misma edición. Para una discusión sobre las obras de Li-Po y Tu-Fu, véanse Arthur Cooper, Li Po and Tu Fu (Hammondsworth: Penguin Books, 1975) y la antología poética completa de Wu-chi Liu y Irving Yu-cheng, eds. Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry (Garden City: Doubleday, 1975).

[15] Citado y traducido por Owen, 109. Otros poemas dedicados a Li-Po fueron entre otros, la dupleta de versos "For Li-Po" y los cuatros cuartetos titulados "Dreaming of Li-Po", en los que se expresa no sólo una profunda admiración, sino una preocupación latente por la salud y el estado mental del gran maestro Li-Po. La mayoría de poemas de las colecciones de Li-Po y Tu-Fu siguen en las traducciones la forma poética primaria de la poesía tradicional china, es decir, el *Shih*, series de versos pareados o dupletas.

tales como la auto-introspección, y lo que equivaldría en la tradición occidental moderna al existencialismo--es decir, la importancia de la subjetividad y la autonomía del ser--los colocarían en una senda paralela a la estética del simbolismo francés. Ambos poetas se preocuparon por expresar una poesía dedicada a proyectar una imagen del ser, a través de su propia individualidad e identidad como hombres y poetas, obtenidas de la escencia misma de su obra. El arte, la soledad, el retiro y el exilio pueden considerarse de esta manera como medios y oportunidades para la auto-suficiencia creativa del poeta, objetivo último de su existencia:

> Li-Tai-Po inevitably commands Western attention as being closest to the romantic prototype of poets, self-centered, volatile, incapable of practicality. Impatient of restraint, he usually favored the less stringently controlled verse forms. Into these he put more intensity of feeling and boldness of imagination than profundity of thought, and he was more successful with personal than with social of historical themes. [16]

En Catay la presencia de Li-Tai-Po es mayor que la de Tu-Fu, lo que pone de manifiesto la preferencia de Valencia por la simplicidad y la transparencia de imágenes que, sin embargo, se ven matizadas de vaguedad, así como también por la libertad e irregularidad en la expresión y en la forma. Valencia exhibe además, ansiedad intelectual por expresar fielmente las sensaciones que expresan los poetas imperiales chinos a través de la traducción prosada en francés que Valencia

---

[16] Owen, 121.

revierte exitosamente al verso poético con un vocabulario modernista, plagado de evocaciones simbolistas. No sólo Li-Tai-Po y Tu-Fu, sino Hang-Yu y Chang-Wu-Kien, fueron tenidos en cuenta por el poeta colombiano, con el fin de encontrar también elementos estéticos comunes con la tradición occidental y, quizás lo más importante, explorar en la obra de estos poetas legandarios el fascinante misterio de la creación poética universal. Como Valencia observa en la introducción a Catay:

> La delicadeza constituye el principal encanto de la poesía china, y es en ella condición vital característica. Los chinos escriben como pintan en sus biombos, como bordan sus túnicas: con frescura, con intención, con humildad, con gracia. De aquel famoso té que le ofrecía el poeta Wuan-Tsi--hacia el año 740--a un amigo suyo; de aquel té, con tanto esmero cultivado en un monasterio de la montaña de Uí, brindó perfumada taza un hijo de Francia a los sinófilos de Europa. Felíz de mí si, después de someter a segunda infusión esas mismas hojas, puedo ofrecerla, aunque no en vaso azul de Ni-Ging, a aficionados curiosos, por si logran sentir siquiera un leve dejo de aquel licor de divino aroma que acendró para hombres sencillos la complejidad insondable del Celeste Imperio. (217-8)

En general, el tono predominantemente musical del verso y las descripciones en la colección sugieren profundas emociones humanas. Se retratan escenas en las que el poeta, el símbolo y la naturaleza parecen constituir una sola entidad; por esta razón, se destaca la fluidez de los poemas, y su esencia narrativa va pintando con suaves matices simbolistas lienzos más comprensibles y claros

que algunos de los versos del simbolismo francés o de Ritos. Por ejemplo, el corto poema "Último paseo" evoca, a través de una imagen sencilla y un lenguaje directo, un sentimiento de profunda tristeza, estimulado por la memoria y el camino, el que no guiará otro paseo del poeta con la amada nunca más:

> Soltaste en el camino
> el rojo tulipán que yo te diera,
> y cuando alcé la flor,
> me pasmó su blancura.
> En Primavera
> había nevado sobre nuestro amor. . . . (237)

Sin embargo, cada poema, además de caracterizar una escena, siempre acompañada por una abundante fauna y flora, deja retratar una emoción poética y redunda en una enseñanza filosófica popular, aspecto crucial en la legendaria, cultura china. La mayoría de motivos líricos en esta colección corresponden claramente a las dicotomías poéticas tradicionales y a los contrastes ya evidentes en Ritos, además de temas como el amor, la armonía del hombre con la naturaleza, las percepciones sensoriales--principalmente los colores, los aromas y los sonidos que enmarcan todo un escenario renacentista de amor por la vida y exhaltación de la belleza--. Sin embargo, otro grupo de poemas enfatizan el sufrimiento, el engaño y la infidelidad, el crepúsculo y la muerte, como también fenómenos naturales que sugieren un ánimo existencialista y revelan la melancolía en la memoria poética. Uno de los motivos más recurrente en Catay lo constituye la visión de la mujer amada, que como en la concepción de los románticos

españoles y los simbolistas franceses, permanece indescifrable, arrastrando consigo una sombra de engaño, olvido y muerte. No obstante, en algunas instancias aparece como la compañera ideal del poeta llena de gracias, pura y enmarcada en un blanco halo virginal. Curiosamente, en Catay, el Yo poético adopta una voz femenina en algunos poemas para condenar la actitud masculina, lo que provée un espacio adecuado para un análisis comparativo. Por ejemplo, en el poema "La canción desgarradora", Li-Tai-Po, interpretando las preocupaciones de una concubina, encarna su condición ante la actitud indiferente de su amado señor:

Hoy, señor, que amas a otra
vengo a ti mi dueño único,
vengo a ti desesperada,
a decirte mi adiós último.
Colma, por la vez postrera,
nuestras tazas, con el jugo
que da el olvido, y me cantas,
para serenar mi luto,
la canción que habla de un ave
que murió bajo los grumos
de la nieve. Me iré luego
a embarcar en el río turbio
de Yu-Keú en que las aguas
se dividen en un punto,

y llevan hacia el Oeste

y Este su contrario rumbo. (223-4)

En éste y en el resto de poemas interpretados, como sugiere Gerardo Valencia, el poeta payanés trasciende el texto original e inventa versos que en ningún momento desvirtúan el tono del original, de la misma manera que un músico talentoso puede improvisar con su instrumento sin salirse del ritmo impuesto por la partitura.[17] Nótese en el simbolismo de este pasaje, una profunda emoción de tristeza que agoniza, la amada rechazada ante el engaño del hombre prefiere el olvido que se bebe como nectar sagrado y la evasión definitiva al cruzar el río de la muerte, mientras su amado entona una lúgubre canción. Los elementos simbolistas que caracterizan el sentimiento postrero de la amante adquieren una aureola de luto: el adiós, la desesperación, el jugo del olvido, la muerte de un ave en el frío y finalmente, la retirada del Yo poético hacia el río turbio, donde las aguas se bifurcan de la misma manera que se conciben la vida y la muerte.

Esta actitud de desengaño, interpretada por Li-Tai-Po, continúa en el poema "Mensaje", en el que la voz poética lanza una advertencia directa al regreso del amado, quien sólo se considera ahora un amigo, aunque al final se insinúa un recuerdo adornado con una sensualidad sutil:

Amigo, yo te ruego

no vengas a buscarme.

Tengo junto a mi choza

---

[17] Gerardo Valencia, 58.

plantados unos sauces,

y si los pisas, mueren,

y yo no debo amarte.

. . . . . .

Amigo, te prevengo

que del portal no pases

pues del menudo sándalo

que riego por las tardes,

pueden tus pies incautos

quebrar las ramas frágiles.

Amigo, yo te ruego

que el barandal no arrases

en que nos recostamos

a hablar la última tarde,

pues arrancar podrías

el rosal que tú sabes,

cuyo perfume aspiro

cuando la noche cae. . . . (225-6)

El desengaño del amante se manifiesta tan crucial como su trágica muerte, y ambas circunstancias inspiran la misma emoción al alma poética, que al final termina sólo rodeada de una inmensa soledad. En el poema "Fidelidad", el Yo poético y su pareja se ven representados por la imagen de dos golondrinas fieles,

a las que sólo la muerte consigue separar; la historia acrecenta aun más su tristeza en la segunda parte del poema:

Como siempre, dos anidan. De súbito
estalló un incendio. Devoró las vigas.
Las aves huyeron al frontón del Udho
y el frontón del Udho se trocó en cenizas.
Al macho y sus hijos devoró la llama,
Al volver, ruinas vio la madre ausente
y el nido en pavesas. Esta historia trágica
mi espíritu atrista infinitamente. (227)

Una visión similar brinda el poema "¡Adiós!", en el que la metáfora de los pájaros se repite, pero en este caso sólo se exponen sus sentimientos de libertad, vida y muerte. En este caso, los amantes llevan por nombre el pájaro Yuén y el pájaro Yang, acompañados por el ritmo de un estribillo que se repite tres veces en todo el poema como una sentencia de la filosofía popular que añade un elemento adicional de musicalidad. En la segunda estrofa el poeta proclama los votos de fidelidad de la pareja de una manera sencilla y directa:

Si el pájaro Yuén
ríndese a su afán,
la fiel compañera
bajo los juncales
frena su remar.
Ambos prefiriesen

la muerte y el mal
de vivir cautivos
antes que escapar,
si al huir separan
su felicidad.

Dueño de mi vida,
no volveré más.
El río a su fuente
no puede tomar,
ni vuelve la rosa
que cayó, al rosal. (232)

Al igual que en varios poemas de esta colección en "Fidelidad", además de interpretarse como una metáfora extendida de los amantes, se destaca no sólo el espíritu frustrado de la libertad, sino elementos simbólicos tan trascendentales en la filosofía china de todos los tiempos relacionados con la vitalidad como la imagen del árbol. En ocasiones frecuentes aparecen los bambúes, en los que se anidan las esperanzas, y reconfortan con su energía la costumbre del "Tai-chi" como una forma de saludar al nuevo día. En otro poema, "La rosa roja", aparece el tema de la amante que paciente espera a su pareja que se ha ido a la guerra, mientras borda una rosa blanca sobre un cojín de seda. En las dos últimas estrofas abunda un simbolismo basado en percepciones sensoriales que intensifican la ansiedad y angustia, rematando con una extraordinaria visión en los últimos versos que

encarnan el estado emocional de la amante, quien termina imprimiendo sobre la seda su propia pena:

Su alado pensamiento
va a él, se hunde en la guerra:
¡Quién sabe si su sangre
las nieves enrojezca!
Aun el galope escucha
de algún corcel que llega.
¿Será por fin su amado?
¡No es él! Es que golpea
con ritmo presuroso
su corazón en pena.

Ella se inclina entonces
sobre el cojín de seda
y va bordando en plata
sus lágrimas que ruedan
y esmaltan la frescura
de aquella flor sangrienta. (229-230)

En el poema "Rueda nuestro barco" se retrata una escena netamente sentimental en la que se aprecia la fusión perfecta del ser humano, en este caso la amada y la naturaleza, el tul se confunde con las alas de una mariposa fugitiva que se esfuma en el inevitable azul de la espiritualidad:

Desliza el junco sobre el agua muda.
Tras el vergel que aroma la ribera
saca, de blanca nube que la escuda,
su azuloso perfil la cordillera.

La leve mano en la corriente hundida
mi amiga se adormece, mientras posa
sobre su fresca espalda estremecida
el iris de una errante mariposa.

Al volar, le seguí con la mirada
hacia Chan-Gan, su tembloroso tul. . .
Eran tal vez el sueño de mi amada
las alas que seguí por el azul. (249)

A las visiones y sueños de amores delicados, encarnados en metáforas de la naturaleza y a las descepciones amorosas de amantes infieles, se suman escenas matizadas de ingenua sensualidad, como en el caso del corto poema "Tormenta oportuna", en el que se sugiere una emoción a partir de una circunstancia ideal:

La lluvia maldije que azotaba el techo
y no me dejaba dormir.
Maldije del viento que vino a robarme
galas del jardín;

pero tú llegaste, y alabé la lluvia

cuando te quitaste

tu empapada túnica;

y al viento di gracias

porque con sus soplos

apagó mi lámpara. (250)

Una imagen complementaria a esta sugerencia de sensualidad se mezcla otra vez con elemementos de la naturaleza, animales y plantas, para describir el sentimiento emocionado de pintar con los colores del paisaje el objeto de amor del poeta. En "Flor del duraznero", adviértanse los contrastes entre los colores y entre la mujer y la golondrina, así como la sugerencia de tentación sensual y la potencialidad de belleza y libertad:

Agazapándome entre brumas,

a su nidal la golondrina

robé, de negrísimas plumas,

para ofrendársela a mi amor,

cuyas cejas de azul negror

fingen alas de golondrina.

Del duraznero florecido

vi, al despertar, la flor marchita;

el ave se había escabullido

a la azul montaña infinita.

Pero los labios de mi amada

tentaban, como siempre, rojos,

y sus cejas de pincelada

aún no volaban de sus ojos. (252)

Asímismo, en el poema "La canción de los nenúfares", la imagen de unas bellas bailarinas, descansando y recogiendo flores junto a un lago, se mezcla con la visión de unas míticas ninfas, imprimiendo así al cuadro una tibia sensualidad, que emerge del sentimiento de describir la absoluta belleza, la que la naturaleza trata de imitar. En las dos últimas estrofas Valencia realza los tonos de esta visión única:

Eran las favoritas

del rey de Tsu, las bailarinas ágiles

del Hu remoto y las beldades núbiles

del Yu, que retozaban en el lago

recogiendo nenúfares,

y reían mirando bajo el agua

calcar sus senos el cendal voluble.

Hoy, como en esos días,

cuando vienen al lago las doncellas,

se empinan en sus tallos los nenúfares,

a admirar la hermosura de sus émulas,

y cuando parten, la discreta luna

las sigue, iluminándoles la senda. (268)

Una escena similar ocurre en el segundo cuarteto del poema "Poesía de un viajero", en el que la naturaleza admira y se rinde ante la belleza de la mujer:

Cuando tú pasas, las flores
se abren a aspirar tu escencia;
y si vas llevando lilas,
de sentirse tuyas, tiemblan. (320)

La escena se complementa con la presencia de los árboles y la percepción sensorial en el poema "A orillas del Jo-Yeh":

Recogen las bellas nenúfares
en las orillas del Jo-Yeh;
entre los ágiles bambúes
semiocultas, ríen de placer,
y el agua refleja sus túnicas
que aroman la brisa, de té. (285)

De otro lado, la imagen del árbol como energía protectora sirve para cubrir con su sombra la verguenza de una novia desnuda, quien sólo se siente así cuando la sombra la ha dejado al descubierto. Este es el caso del poema "La joven desnuda":

Para ir a encontrar a su novio
bajo el sauce que da sobre el río,
se cubrió con dos túnicas bellas
--sus más bellas túnicas--
por sólo atavío.

Cuando el sol se perdió tras la altura
conversaban aún con dulzura.

Y encendida en rubor de repente,
ocultando en las manos la frente,
levantóse a la orilla del sauce;
de las tres, le faltaba una túnica:
la sombra del sauce. . . . (294)

Sin embargo, en el poema "La voluptuosa" sobre temas árabes, al final de Catay, la hermosa bailarina a pesar de su implícita ingenuidad, pues no sabe lo que ser voluptuosa significa, está rodeada de una atmósfera que evoca una sensualidad mayor que en los poema sobre temas chinos. Aquí una vez más el verbo fingir imprime una sugerencia en la imitación de lo absoluto:

Al terminar la danza de los Cuatro Conjuros
(la más sensual de todas), con voluptuosa ardor
echó atrás la cabeza, tendió los brazos puros,
y en desnudez divina
se dio a fingir los cálidos temblores del amor. (375)

Una imagen similar se aprecia en el poema "La hilandera celeste", en el que la belleza celestial de la mujer armoniza con todos los elementos de la naturaleza en un perfecto concierto de sensaciones que exhaltan el ideal de la infinita beldad, reminiscencia de la mujer renacentista:

Con murmullo suave,

como de castañuelas,

las aguas juguetonas

hasta sus plantas llegan,

o le mojan la túnica

que el musgo orla de felpas,

Semejante a una nube

fulge su cabellera,

y en curva majestuosa,

que a la luna recuerda,

se abre como dos alas,

la gracia de sus cejas.

De la boca menuda

la sonrisa discreta

del nenúfar evoca

la frescura entreabierta.

Las aves más salvajes

en sus brazos se sientan,

y erguida, misteriosa,

inmutable, sin penas,

pasa siglos de siglos

sobre el agua serena,

viéndola eternamente

reflejar su belleza. (349)

Definitivamente, las gracias femeninas no podían ser mejor descritas que pintándolas con las mayores cualidades de elementos naturales que evocan la frescura de la belleza, como las flores y las frutas en el poema "Canto de amor", en el que a un símil inicial le sigue la metaforización de la mujer, confundida en el paisaje sublime y generoso:

Tus manos son tan finas como flores de lan

y tus pies son dos lotos

y tus mejillas, como naranjas de Kiam-Nam.

Tu perfume es más dulce que el de la primavera

y tu voz seductora canta como la brisa

que arrulla la palmera.

. . . . . .

Eres la fresca rama de un duraznero en flor

bañada en luz lunar.

Eres todas las flores y todos los perfumes y todos

los primores del mundo matinal.

Cuando pienso en tus gracias, ya no envidio a los dioses

ni su felicidad. (358)

De otro lado, el aspecto negativo de la mujer, causante del inmenso dolor del poeta se expresa directamente en el poema "Canción"--basado en un tema árabe del que no se tiene noción de los originales--la naturaleza continúa sirviendo no sólo como

escenario sino como parte de la escencia misma de la cruel amada sensual, a quien se contrasta con el ideal de pureza y virginidad de la mujer ideal en la última estrofa:

> En mi verso de miel
> he cantado la hiel de la ausencia.
> ¡Oh ardid de la cruel que secó mi existencia!
> . . . . . .
> La cruel fue jardín de mi pasión. Su rostro,
> rosas de ese jardín, y las combas nevosas
> de sus senos,
> sus deleitosas peras, sus granadas sabrosas,
> sus formas de jazmín eran panales llenos.
>
> De hoy más quiero vivir entre vírgenes tiernas,
> mirar la móvil gracia de sus piernas,
> flexibles como ramas de frescor matinal;
> vivir entre beldades
> intactas como perlas que no tiñó el coral. (376)

La imagen colorida, florida y fragante de la grácil doncella vírgen y perfecta, aparece a las puertas de palacio envuelta en una aureola de sensualidad en el poema "Mi amiga":

> Junto a la Puerta Oriental
> de Pekín,

sueñan niñas deslumbrantes

y raras en sus primores:

(se parecen a las flores

de los tibores fragantes).

Mas desdeño yo su aroma,

porque en su túnica blanca

y bajo su fino velo,

huele mejor mi paloma. (220)

En el poema "A la hora en que los cuervos..." la gracia y belleza de una doncella bailarina se combina con la descripción mitológica y cósmica de un nuevo amanecer, pletórico de vida:

En la clepsidra de oro

la saeta de argento

anunció ha muchas horas

la noche, y en silencio

la luna huyó a sumirse

en las aguas del Ken-Lo

Ya el alba las estrellas

apagó con su beso,

y Si-Chi, infatigable,

no se para un momento. (221)

La visión metafísica del poeta parece verse saciada ante el recuerdo de la mujer amada, aunque parte de su consuelo procede del árbol que lo cubre con su

sombra y vitalidad en el poema "Desde que se fue". Adviértase la visión de poemas de Ritos, y también la escena del poeta que se dirige a encontar su destino final ataviado con el color simbólico del modernismo, que también prevée su decadencia:

¡Flores ya no! Al ciprés
id y traedme ramas.
Hoy, cuando el sol se pierda
detrás de las montañas,
vistiendo mi azul túnica
—la de ligeras mangas—
me iré de unos bambúes
bajo las plumas lánguidas
y dormiré a su sombra:
¡lo que ella tanto amaba! (222)

La melancolía del poeta en el momento trascendental del día cuando la luz se tiñe de sombras se expresa de forma resignada y pintoresca en Catay y no se advierte la misma intensidad angustiosa de Ritos, ni del simbolismo francés. Un ejemplo de este estado de alma aparece en el poema "Apaciguamiento", en el que la naturaleza viene a encontrarse con la pena del poeta; nótese el detalle en la descripción del contexto, rico en alusiones sensoriales y culturales como en el caso del crepitar del arroz:

El perfume primaveral
y el oblicuo rayo del sol

cruzan por el cristal

de mi balcón.

Para el remero su remar,

y escucha crepitar su arroz:

es la hora crepuscular

que ama el pintor.

El gorrión pía

y un carro chirría.

Bebo, bebo más,

y en ronda sin fin

mis penas se van a juntar

a alados insectos que vienen y van

entre el tul bermejo

que dora el jardín. (241)

En el caso de "El pabellón de la tristeza" el poeta, ante la embriaguez de los demás, recurre al consuelo de la creación poética para sobrellevar su pesar y retratar el estado de sus invitados, en un momento de melancolía, a la que personifica por medio de la mayúscula:

Cuando ya la embriaguez deja caídos

a todos, me levanto.

No bebo más. En tinta de oro mojo

mi sedeño pincel y escribo un canto

a la Melancolía

que la cisterna de mi ser exhala,

y trazo caracteres

que se asemejan a los cuerpos rojos

tendidos sobre el mármol de la sala. (247)

En "La novia joven" la voz de la novia desconsolada teme lo peor para su recien casado soldado/poeta que debe partir. Al final del poema expresa así sus temores, los mismos que padece el poeta :

Al caer el sol

nos hemos casado,

y al rayar el alba

ya te vas dejándome.

Ahora no vivo,

pienso sin descanso,

te espía la muerte

que anhela tus brazos,

Me mata la angustia

de un penar tan largo. (261)

Los presentimientos negativos se presentan en formas animales como en el poema "Los cuervos", en el que estas míticas aves agravan la tristeza del poeta al caer la tarde, continuando así con la tradición de este topos poético:

El rayo del crepúsculo moroso

dora el polvo sutil que capta el viento

en los bastiones fúnebres del foso

que escuda la ciudad. Es el momento

en que giran los cuervos sobre el árbol

do pasarán la noche. (269)

En "Primavera" el poeta recurre también a revelar su estado de melancolía rodeado de todos los encantos de la naturaleza primaveral, que invaden sus sentidos, al anhelar al retirada del día y el refugio que la noche y el sueño representan para su sentimiento de evasión, evocando en la memoria a la ausente amada:

Riega el viento en mi cuarto

flores de duraznero;

parecen mariposas

ebrias con el pillaje

de néctar en los huertos.

Como esas florecillas,

yacen mis pensamientos,

pesados de amargura,

sobre el papel do intento

tus glorias. Primavera,

cantar en áureos versos.

Indiferente aspiro

pomos de limonero.

Acude, dulce, que anhelo

ver mi pena dormida

en tus brazos ligeros. (275)

Definitivamente, el poema "Crepúsculo" ejemplifica bien el empleo que hace Valencia de su estética modernista para pintar al mejor estilo de Mallarmé y del mismo Manet, este motivo tan crucial en el simbolismo francés. El poeta resalta las cualidades cósmicas de la naturaleza, y funde las percepciones visuales del paisaje con las notas de una sentida melodía:

Tras el perfil de la remota altura,

el sol, al declinar, enrojecía

las crestas de fantástica figura,

y enormes masas de color sombrío

rodeaban sobre el haz de la llanura.

Ya las islas dispersas por el lago

de ondas teñidas en violeta intenso,

fingen ahora, con engaste vago,

las perlas negras que incrustara un mago

en el cristal de un amatista intenso.

Más allá de las aguas y embebida

de noche, la floresta se delata

cual una cabellera destejida,

y es como peine de luciente plata
la luna, por los árboles cogida.

Tomando entonces mi laúd, di al viento
el más blando rimar de mis canciones
que entre las sombras dilataba el viento;
y canté sin cesar hasta el momento
de marchitarse las constelaciones. (276-7)

Este poema, sin embargo, por su concepción simbolista y su lenguaje podría considerarse como un poema adecuado para la colección Ritos. Como lo estima Gerardo Valencia: "Es curioso observar que el estilo y la sensibilidad del poema original de Valencia "Hay un instante", pequeña obra maestra del poeta, encajaría mejor que el "Crepúsculo" chino, en la colección de poemas de Catay." [18]

Valencia continúa pintando con tonos simbolistas escenas orientales que parecen traídas a un escenario occidental, combinando así la estética del modernismo con la naturalidad de expresión y vitalidad de la poesía china. En el poema "La bailarina Siao-Ling" las imágenes de las dos culturas parecen fundirse en una nueva estética:

Aunque el crepúsculo me atriste,
sin duda va a evocar en mí
la túnica azul con que oíste

[18] Gerardo Valencia, 60.

los versos que yo te leí.

Si mi rima salió triunfante

fue porque estuve junto a ti

--velada, feliz y danzante--

cuando, a la aurora, la escribí.

En aquel memorioso instante

tú dormías muy lejos de aquí,

entre flores de jade fragante,

en el lírico azul turquí.

Desdeñosa, la lluvia odorante

no viste cubrir desde allí,

de rosas, el dombo distante

del palacio del rey Wu-Tí. (278)

Valencia elabora una magnífica metáfora para pintar el momento crepuscular rodeado de música y un contraste de emociones coloridas en el poema "La danza de los dioses", en el que además el poeta huye de la incomprensión de los hombres y se refugia en la cima de una montaña a tocar su laúd en el instante en que las sombras se funden con la luz, bajo la omnipresencia del azul, como ocurriera en "Crepúsculo":

Tomé el laúd y fuime alegre

hasta la cima, casi astral,

de un monte. Allí para los dioses

soltó mi pecho su cantar.

(Era la misma canción férvida

que los hombres oyeran ya.)

Moría el sol. Mi rítmo alado

movió a los dioses a danzar,

entre las nubes que sangraban

sobre la azul inmensidad. (324)

En "La canción del tedio" el poeta ruega en una oración el consuelo definitivo de su alma tribulada que parece no orientar esa energía sino hacia la creación poética y el letargo de unas sentidas notas musicales, que él mismo origina. Nótese el tono conceptista del poeta, así como también elementos que pertenecen a la tradición literaria española, las trovas y las cántigas:

Yo, pobre, sólo tengo

este laúd que miras:

él sabe amargas trovas

y lóbregas cantigas

cuando las amapolas

sus cálices inclinan

y van soltando pétalos

en su mudez divina. . .

Sólo una certidumbre

tenemos en la vida:

¡morir! A aquellas bocas

que hicieron nuestra dicha

y que besamos ebrios

de amor, llegará el día

de ser un hueco mustio

cubierto de cenizas. (283)

En una admirable imagen Valencia compone un poema corto en el que el dolor del poeta exige un interlocutor; este es el caso de "El cristal de roca", en el que el signo sublime de su dolor, el llanto, se eterniza mágicamente en un cristal, que por su transparencia no deja ver su alma agonizante:

Si ves la luna a trasluz

por este cristal de roca,

verás agua. ¿Quién coloca

este guijarro de luz?

—¿Y quién te ha dado a ti el llanto

a través del cual me miras

sin advertir mi quebranto? (301)

En "El poeta oye cantar a una cigarra", desde la cárcel el poeta expresa su terrible amargura al oír el sonido de una cigarra que le recuerda la vida, fuera de los límites de su prisión interior, y ante su destino sólo le queda refugiarse en el arte de la creación poética:

Así mi alma,

vencida de amarguras,

no logra alzar sus remos
allá donde no silban
las pérfidas saetas.
Bajo el ciclón que ahora
me tiene derribado,
lloro. . ., mientras escribo
serenas poesías. (309)

Asímismo, en el poema "La muerte" en el que todos los elementos necesarios para retratar su estado de alma ante la angustia de vivir, desbordan en expresividad emotiva ante la posibilidad escapista de la muerte: el paisaje, la música, el otoño, el cisne, el árbol y el ocaso:

Dadme el laúd, que quiero
cantar a mi tristeza,
y a ti, implacable Otoño,
que arrasas la pradera.

Los desdeñosos cisnes
mi espíritu exasperan
al verlos deslizarse
con imperial soberbia.

¿Qué hiciste, árbol de Aglaya,
de tus guirnaldas frescas?

Finges, en el Ocaso,

una lira sin cuerdas.

Yo cantaré a la muerte,

la muerte que liberta. (335)

La premonición fatalista del poeta embarga también su espíritu en el poema "El último viaje", que representa el adiós definitivo a la mujer amada y el viaje sin retorno al reino de la muerte, ese país que está más allá y que recuerda la imagen final del jardín en el poema "Hay un instante":

Me voy a hacer un viaje, amada mía,

y me voy sin llevarme mis pinceles.

Mi corazón ansía

buscar esa respuesta misteriosa

que no da, ruiseñor, tu melodía,

que el reír de las bellas no sabía,

que ignoraba el perfume de la rosa.

Y te dejo, al partir, mi poesía.

Vuelve a leer mi verso,

saboréalo con calma,

siempre que la mudez del universo

te hiele y colme de pavor tu alma.

. . . . . .

Si alguna tarde miras
posar sobre un almendro florecido
la luz lunar y de piedad suspiras,
recuérdame al pensar que fue muy grande,
tan grande la tristeza que me envuelve,
que me fui más allá do el mar se expande,
a ese país de donde nadie vuelve. (369-370)

A través de los poemas aquí expuestos se puede observar la preocupación de Valencia por dar nuevos tonos estéticos a sus tradicionales motivos simbolistas. Y, lo logra si se compara la exhuberante adjetivación de Ritos con la evidente sustantivación de la selección que se ha hecho de Catay.[19] La mayoría de los sustantivos la conforman los elementos de la naturaleza, nombres comunes y rara vez nombres propios; los verbos están definidos por la función directa de la naturaleza con el sujeto, más que en el caso inverso. Este hecho indica claramente la intención de Valencia de simplificar y hacer más directo su verso, a través de la estética oriental como catalizador de su expresión lírica en la etapa final de su producción. Además de compartir el interés modernista por el orientalismo, Valencia encuentra en la valoración de la lírica china antigua un remanso de delicadeza en el que se reflejen los estados de alma que variadas circunstancias en su vida personal y pública habían estimulado. La mayoría de los poemas recogidos en Catay fueron escritos en la misma época en que escribieran poemas

[19] Véase el completo estudio sobre el lenguaje de Ritos en Karsen, 133-150.

tan trascendentales en la comprensión de su simbolismo como el caso de "Job", y los que aparecen en la colección Otras poesías. Sin embargo, el cristianismo ferviente de Valencia está al margen de Catay, –reemplazado por la omnipresencia de la naturaleza en la que algunos poemas chinos proyectan una fusión panteísta– retornando con gran intensidad en varios de los poemas de Otras poesías. Las versiones de Valencia sobre la poesía clásica china ponen de manifiesto su curiosidad intelectual y su manejo del idioma, encontrando en cada estructura poética el molde más adecuado para vertir la sensibilidad estética oriental. Resaltar estas propiedades mediante el estudio de ejes comunes en la lírica de Valencia daría a la crítica un argumento más para elogiar la gran versatilidad artística del poeta colombiano:

> Catay está expresando la versatilidad de uno de los grandes poetas del modernismo, más extensa, si se considera su obra como traductor, que la de otros poetas de su época. Pero Catay está mostrando a su vez, que la sensibilidad poética de Valencia le permitía acercarse a la más pura y sencilla poesía.[20]

Así las cosas, puede afirmarse que los símbolos y los recursos tanto lingüísticos como formales en Catay giran en torno a una proyección del Valencia íntimo y soñador que se regocija con la armonía visionaria entre la naturaleza y el hombre. Las versiones de Valencia sobre los poetas chinos, al igual que las de

---

[20] Gerardo Valencia 62. Es importante anotar que el principal crítico de Valencia, Baldomero Sanín Cano, no dedica atención a los poemas de Catay, y concentra sus esfuerzos en destacar las cualidades personales del poeta, así como la de su colección Ritos.

poetas europeos, se constituyen en obras originales si se considera el proceso creativo que demanda acomodar lingüísticamente una percepción poética, adaptando un contexto cultural ajeno, a la estética universalista de su poesía. Así como el mismo Valencia calificaba a Catay, al definirlo, 'hojas de segunda infusión', puede complementarse su apreciación diciendo que fueron plantas exóticas del lejano Oriente, apropiadas en alas de la espiritualidad poética para florecer en el jardín de la lírica modernista, sin espacio ni tiempo.

> De Li-Tai-Po en las úberas, milenarias praderas,
> espigas a la sombra de añoso duraznero.
> Dócil tu plectro muévese al ritmo placentero
> de anacreónticos bardos. Sensuales bayaderas
> danzan al són antiguo de la flauta encantada.
> Confucio da a Cervantes la voz de Scheherazada
> para narrar el éxodo de las adormideras. [21]

II. Originalidad en Catay bajo la estética de Otras poesías

Otras poesías agrupa diferentes temas y estilos de poemas, muchos de ellos escritos principalmente a la memoria de próceres de la Independencia, otros por compromiso social o por encargo, a damas y personajes de la sociedad caucana, a sus antepasados, a su ciudad, a Colombia, a su familia y a la memoria de su

---

[21] José Ignacio Bustamante, "Elegía innúmera a Guillermo Valencia," 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia (Cali: Carvajal, 1976) 7.

amada esposa. El lenguaje en gran parte de estos poemas continúa la tradición inicial de Ritos, eminentemente clásico y parnasiano, en ocasiones inundado de personajes históricos y mitológicos; sin embargo, se evidencia una gran explosión de cristianismo en los últimos poemas de su producción, en vísperas de su muerte en 1943, destacándose: "A Jesucristo", "El caballero de Emaus", "El redentor" y "Master Christi."

En la presente selección de Otras poesías, colección de la cual sólo dos poemas han llamado la atención de la crítica, "Job" y "La parábola del foso", reaparecen en diferentes contextos y temas, imágenes y motivos simbolistas similares a los matizados por el orientalismo en Catay. Aunque en la mayoría de estos poemas la naturaleza no se funde con los sujetos ni el poeta, de la misma manera que en Catay, los motivos líricos más importantes siguen consistentemente el trazado simbolista que caracteriza la obra poética de Valencia. Se observan además, en esta Otras poesías, las dicotomías expuestas en Catay, entre melancolía-alegría, fidelidad-infidelidad, espera-ansiedad y vida-muerte; sin embargo, la imagen de la mujer, que en Catay, está rodeada de una aureola de sensualidad aparece aquí más polarizada entre la pureza y la fatalidad. La emoción de alegría que le produce al poeta la unión o el casamiento de una pareja, se expresa a veces con las mismas metáforas de la naturaleza que evocan un sentimiento de armonía y de amor, que el mismo Valencia ya había perdido para siempre por la muerte de su esposa. Existe pues, para las almas gemelas como las golondrinas, una proyección cósmica en que el amor bendecido por Dios alcanza los más altos ideales; no obstante, todo parece fenecer cuando uno de los dos

muere. Al igual que en los poemas "Fidelidad" y "¡Adiós" de Catay, se repite en el poema "Nupcial" la metáfora de las aves, especialmente las golodrinas, como ideal de la vida en pareja. En este poema, dedicado a amigos suyos con motivo de su boda, Valencia recurre a los mismos elementos estéticos para exhaltar la belleza sublime del amor y emplea la repetición de un estribillo para reforzar su naturaleza rítmica y musical:

> Almas gemelas en amar,
> los corazones encendidos
> dan luz y fe, gracia y cantar
> desconocidos:
> ¡Renovad el encanto de los fecundos nidos! (427)

Este deseo se complementa haciendo alusión a su inmanente espíritu clásico, trayendo a una escena moderna y cristiana un símbolo del paganismo, que no dejaba de inquietar a Valencia intelectualmente, en el poema "Himeneo", en que la visión que se elabora de las aves contiene en su esencia la dicotomía tradicional entre la libertad y la vida, la frustración y la muerte:[22]

> ¡Himeneo¡ ¡Himeneo!
> Dos almas llegan a tu altar riente:
> el que logró triunfar de su deseo
> y ella, que hoy le ofrendó su amor ardiente.
> Que el ala cristalina

[22] En "Soledad primera", de Góngora, un llamado similar a Himeneo ocurre en los coros I y II. Véase Luis de Góngora, Antología (Madrid: Espasa Calpe, 1986) 45-6.

del Ensueño fugaz hirió su frente,

así como la errante golondrina

besa al par la límpida corriente.

Haced eco a mis notas

las que amáis con la fiebre del delirio.

"Aves potentes con las alas rotas,

encadenadas a los pies de un lirio." (430)

Al igual que en el poema "El último viaje" de Catay, se recurre a la visión profética de un país lejano, un reino del más allá, expresión similar al jardín que está más allá, del célebre poema "Hay un instante." Este espacio corresponderá al mismo que alcanzarán finalmente los recien casados en el poema "Mis votos", en el que Valencia funde la naturaleza en las descripciones de los sujetos, en un tono similar al de la colección orientalista. Adviértase, sin embargo, el uso de una flora más tropical y de sus colores modernistas preferidos en este poema:

Que en tenue lluvia caigan pétalos

de orquídeas raras y azahar

para mullir la esquiva senda

hacia un país que hay más allá...,

en cuyo cielo--azul y rosa--

se ostenta el brillo matinal

que siempre anuncia un sol que llega,

nunca el dolor del que se va.

Si la pareja va entre bosques,

sea por tiempo primaveral,

cuando los árboles son búcaros

y riega aromas su piedad,

y por doquier alternen nidos

con alondras que digan su afán,

y fluya en diáfanos cristales

para sus bocas un panal.

El poema remata con una imagen en la cual la felicidad de la pareja y sus votos por la felicidad eterna se mezclan con su propio dolor y la inmensa frustración que le depara la soledad, pues el poeta ha perdido ya a su amada:

Desde allí, con el pecho herido

por la flecha de un recuerdo audaz,

miro el esquife perfumado:

El y Ella. . .vienen. . .y se van. . .

Alzando mi mano sangrienta,

ante la muda inmensidad,

le digo a la dulce pareja:

¡Vivid. . . , amad. . . , soñad. . . , pasad! (433-4)

La memoria atormentada ante la muerte de su esposa se acentúa ante los acontecimientos sociales y eventos familiares, en los que Valencia ve arder su solitaria pena, a pesar de la alegría de sus allegados. En uno de los poemas dedicados a la memoria de su esposa Josefina, el número II, ella se presenta al

igual que una diosa del oriente como el único arroyo que mitiga las penas de los mortales. Adviértanse también los elementos del poema "Los camellos", es decir, el desierto y la palmera, así como el simbolismo intenso del exilio, la soledad y la muerte, aunque, en este caso el oasis de la memoria de la amada continúa y está determinado por la desaparición material del poeta. Al igual que en "Desde que se fue" y "Primavera" de Catay, el poeta evoca a la amada en la naturaleza o busca refugio en árboles, bambúes o palmeras, que al parecersele a ella se constituyen en el último refugio ante su soledad:

Diáfano manantial que no se agota,
vives en mí, y a mi aridez austera
tu frescura se mezcla gota a gota.

Tú fuiste a mi desierto la palmera,
a mi piélago amargo, la gaviota,
¡y sólo morirás cuando yo muera! (454)

Curiosamente, el último poema escrito por Valencia en 1943, poco antes de morir, "Ofrenda", revela un gran fervor religioso, y la ocasión de la primera comunión de su nieta Halma constituye la última oportunidad de rogar, a nombre de ella, por la eterna compañía del creador, quien ha hecho en él un templo de adoración:

Te das a mí y el corazón presiente
una dicha sin fin. Mi vida siente
inundarse de luz, de amor y calma.

¡No te alejes, Señor!, y, aunque es estrecho,

reposa en el sagrario de mi pecho,

¡que labraste Tú mismo al darme el alma! (456)

En el poema "A Daniel Vejarano", Valencia compone en la última parte una asociación inusual de los mismos símbolos utilizados en la secular colección Catay, como el árbol y las aves, con la visión de Jesús en la forma de árbol protector, cuyo pecho o nido, como en "Flor del duraznero" de Catay, se convierte en el sagrario siempre dispuesto a acoger al peregrino y al ave errante perseguida por la hostilidad de los hombres y la realidad material:

¿Viste un ave de halcones acosada?

Va al árbol, y en la cóncava morada

que abriera otra ave, busca asilo estrecho:

¿La banda de rapaces te escarnece

y hostiga sin piedad? ¡Desaparece

del buen Jesús por el hendido pecho! (474)

Los tonos sutiles que acompañan las imágenes cargadas de sensualidad en Catay como en "Canto de amor" y "La joven desnuda", reaparecen en el poema "Evocación", aunque en este caso la visión proviene de un sueño y no de la escena de aquellas doncellas bailarinas que fascinaban a los poetas chinos. Este poema insinúa sutilmente la encarnación de una sensación ya lejana en el tiempo:

Soñé palpar tus manos hoyueladas y finas,

de tibias morbideces y espiritual tersura;

mimar tus dedos gráciles de exótica frescura
que encarnan el primor de dos flores divinas.

¡Oh desnudez morena de pulpas ambarinas,
que con la sed de amor das la sutil locura
de gustar, tras el breve tul de la vestidura,
un edén aromoso de túrgidas colinas! (495)

La fascinación por describir esa imagen vaporosa de la mujer amada, percibida en un sueño se ve enmarcada en todo un escenario orientalista en el que esa visión se ha fundido, y corresponde al poeta distinguirla entre las palmeras y el desierto. En otro poema titulado también "Evocación", alternan dos realidades y nuevamente el poeta se hipnotiza ante unas pupilas místicas. Los ojos, al igual que los senos, conforman los núcleos de atracción más fuertes en la evocación de la amada y en las sugerencias sensuales, que abundan en Catay:

Al abrir este libro, vi en su policromía
de azul, rosado y gualda, como un espacio abierto
y ebrio de sol, que muda su tapiz con el día;
y al precisar la imagen, me figure el desierto

y evoqué las palmeras: su majestad, su experto
cimbrar, sus languideces, su fácil alegría
bajo el aura, y sentí que soñaba despierto
y en una antigua tienda del Asia te veía.

¡Eras tú! Sierpes d'ebano bajaban a los lotos

de tus senos, las crenchas, y en tus ojos extraños

ardía el sortilegio de unos magos remotos. (506)

Este poema podría haber sido rematado por el final del soneto "Epílogo", que hace parte de la dupla "La voz en el eco", en el que Valencia recurre a motivos sonoros: la música y la voz de la amada que se metaforiza en el trino de un ave, cuando la memoria del poeta contempla melancólico el momento que separa las sombras de la luz. Al igual que en "Crepúsculo" de Catay, las percepciones se funden y los colores y la música se eternizan en la melancolía poética :

¡Fue todo un sueño! . . . Ahora tu música pagana

arrulla mi recuerdo con esa voz lejana

de lo que fue otros días y se perdió en el viento.

Y, añorando, revivo mis mañanas de oro,

mis crepúsculos de ámbar, mi vesperal tesoro,

como cuando mezclabas tu trino a mi lamento. (685)

La amada en un jardín renacentista que se compara con el exotismo del Oriente y la grandeza pagana de las antigüedad, conforman el lienzo que traza Valencia en el poema "Epigrama CLXX". Aquí, del mismo modo que en "Canto de amor" de Catay, la amada aparece más bella que Venus y todas las diosas de la antigüedad:

La rosa por guirnaldas no suspira,

ni tú, por velos de imperial finura:

más suave que la perla es tu blancura,

y nadie el oro ante tu pelo admira.

Si en jacinto oriental hay luz de pira,

dan tus ojos más vívida y oscura;

la noble esplendidez de tu figura

vence a la diosa que el amor inspira. (510)

De la misma manera que las sensuales bailarinas de los paisajes de Catay, como "La canción de los nenúfares", "La bailarina de Siao-Ling" y "A orillas del Jo-Yeh", en el que la mujer exhala aromas de té, en "A tórtola Valencia" de Otras poesías, el poeta pone en escena la imagen de la artista que con su gracia y encantos atrae su atención y rescata su estado melancólico. En este caso, en contraste con el poema anterior, la mujer sólo se equipara a una diosa, no la supera:

Tras aromada nube que la precede, asoma

la danzante: semeja un ánfora divina

que muda de esbeltez y gracia, y se ilumina

bajo un poder extraño que nos ofusca y doma.

. . . . . .

El rítmico ondular de tu cuerpo de diosa

lo inexplicable crea: la versallesca rosa

o del flechazo artero la mudez lancinante.

Yo, que creía saber de dolor, sólo al verte

en la flexión agónica del pesar o la muerte,

oí como una voz que me dijo: ¡Adelante! (517)

También, en la tercera y séptima estrofas del poema "Loa del pobrecillo", Valencia acude a un escenario oriental en el que se destacan los encantos y las formas femeninas que no sólo despiertan los sentidos sino que se igualan a la geografía del Medio Oriente:

> Guzlas y nebeles gimen sus querellas
> con un dejo lánguido que vino de Oriente,
> y en ágiles danzas giran las doncellas
> mientras el hechizo de sus formas bellas
> arrulla deseos perezosamente.
> Ánforas de esbalta curva femenina
> vertían de Chipre la ebriedad divina
> al labio bermejo de los trovadores,
> y en rútilos vasos de ónix con esmaltes
> (en forma de senos o de gerifaltes)
> espumaba el Lesbos oloroso a flores. . . . (560)

En la estrofa "Niñas que vais por la calle..." remata Valencia con un tono de humor popular, una connotación sensual que sugiere la atención causada por los encantos femeninos al pasar. Guarda, al mismo tiempo este poema semejanza con la insinuación del poema de Catay, "Tormenta oportuna":

> Niñas que vais por la calle
> llevando el viento delante,
> sin saber que es dibujante
> que nunca pierde detalle. (709)

Curiosamente un sólo poema de Otras poesías sugiere uno de los motivos más recurrentes en Catay, el de la infidelidad, en poemas como "La canción desgarradora" y "Mensaje". En el poema "Me han dicho..." se sugiere un tipo de relación similar al de las doncellas chinas que deben favores a sus señores y temen ser sorprendidas en su traición. Destaquese un tono símilar al "Nocturno" de José Asunción Silva en ese pasear de la mano de un sueño, escuchando de la naturaleza sólo murmullos y música de alas, mientras la angustia corroe su esperanza. Asímismo, adviértanse los símbolos utilizados en "La muerte" de Catay, como el otoño y el cisne:

> Me han dicho que las flores de tu belleza
> han sido para otros, como tu aliento;
> por ti llevo las nieves en mi cabeza,
> por ti ciño la zarza de mi tormento.
> Acércate a mí, no temas:
> ya mis gélidas manos no tocarán tu sien,
> ni han de llevarte, ligeras
> —ensueño místico—, de aladas músicas
> entre el vaivén.
> Hoy vagan destrozadas mis ilusiones,
> como las hojas muertas por el vacío:
> son aves que emigraron a otras regiones,
> como se van los cisnes huyendo el frío. (695)

No obstante, este monólogo se interrumpe ante el abandono definitivo que siente el poeta, lamentando la partida de la amada en el poema "Dolor", fusión sugerida de los poemas "Rueda nuestro barco", "Desde que se fue" y "El pabellón de la tristeza", anegando su llanto en un cuestionamiento retórico. Sin embargo, a diferencia de Catay, aparece aquí el símbolo de la esperanza cristiana en la redención del poeta, también elaborado antes por Petrarca y Martí:

> ¿Por qué te fuiste, amor,
> dejando mi fanal sin luz?
> Hoy sangra mi pasión
> sobre una cruz desierta,
> y siento la aflicción
> del náufrago infeliz,
> que ve sobre la mar
> un barco aparecer,
> y no viene jamás,
> sobre la inmensidad,
> su duelo a redimir. (696)

Ese dolor fatalista del poeta, presente en "La canción del tedio" y "El poeta oye cantar a una cigarra" de Catay, se expresa en otro contexto en los "Sonetos filosóficos" de Otras poesías; en el primero, subtitulado "Ratum", emplea Valencia algunos símbolos usados en esta colección, aunque con un marco diferente. Es el caso, por ejemplo, del río, que evoca toda una serie de posibilidades simbolistas de vida y muerte, conocidas desde la legendaria cultura oriental y adoptadas por

la tradición poética occidental. De otro lado, en este poema Valencia prefiere seguir más fiel a Jesucristo que a Nietzsche, al considerar un determinismo, que contrasta también con el subjetivismo y la autonomía del ser, según el existencialismo ateo de Kierkegard, predicado por Sartre:[23]

Algo esconde mi ser que a mi ser determina,
Una mano brutal me impele a pesar mío.
La voz que hace rodar el turbión al vacío,
hacia el oscuro vórtice mis horas encamina.
El porqué de esa ley mi dudar no adivina:
¿quién percibe al correr la identidad del río?
Si el misterio proyecta su sombra, es desvarío,
frente a la esfinge muda, gemir a la sordina. (533)

Finalmente, en el soneto "Serie sustantiva" no solamente juega Valencia con el arte, el vocabulario y la forma, componiendo un soneto alejandrino perfecto con hemistíquios heptasílabos, sino que como su nombre lo indica, el soneto conlleva una serie secuencial--la de la misma existencia humana--desde la cuna hasta la cristiana sepultura. Sucede entonces el momento del poeta para unir el gran drama de la vida a la poesía y para presenciar la suya propia en la duración misma de la lectura del soneto:

---

[23] Véase el discernimiento de Sartre al responder ante la crítica del existencialismo en Jean-Paul Sartre, El existencialismo es un humanismo, trad. Victoria Pratti (Buenos Aires: El Sur, 1980).

Cuna. Barbero. Escuela. Libros. Tesis. Diploma.

Pobreza. Pleitos. Jueces. Salas. Corte. Ruido.

Comités. Elecciones. Tribuna. Gloria. Olvido.

Viajes. Bolonia. El bosque. Londres. París o Roma.

Regreso. Novia. Enlace. Rorros. Dientes. Aroma.

Ilusión. Señoritas. La sociedad. Marido.

Bailes. Celos. Pesares. Esclavitud. Gemido.

Nietos. Barbero. Escuela. Griego. Latín y Doma.

Vejez. Gota. Desvelo. Desilusión. Novenas.

Celos. Ceguera. Gripe. Vértigos. Callos. Penas.

Abandono. Esquiveces. El patatús. La fosa.

Llanto. Duelo. Discursos. Decreto. Paz. Sonrisa.

Risa. Chalets. Pianola. Paseos. Una misa.

Tumba. Silencio. Ortigas. Ausencia y Cruz mohosa. (538)

Considerar esta selección de Otras poesías y comparar sus temas, motivos y elementos del lengaje con el caso singular de Catay, ha servido para mostrar cómo esta colección no desentona con la armonía lírica y la consistencia estética en el simbolismo de Valencia. Al igual que en el estudio sobre los motivos en su primera colección original, Ritos, a través de las últimas, se ha puesto de manifiesto además, que si bien, existe un gran paralelismo en la expresión del estado de alma

del poeta y la emoción simbolista; según la estética francesa, éste recurre a diferentes imágenes, escenarios y manejo del lenguaje, para revelar su singular versatilidad artística y cultural. Prueba del sincretismo estético y cultural de Valencia lo constituye el uso, no sólo de la métrica hispana para transcribir la sensibilidad de la antigua poesía china, sino la síntesis de temas y paisajes de esta tradición con elementos netamente españoles como las castañuelas, en el caso del poema "La hilandera celeste" y las trovas y cantigas en "La canción del tedio." Se destaca, además, una percepción sensorial de la naturaleza –los colores, aromas y las sugerencias de gusto y tacto–que complementa la estética de Ritos, normalmente vertida en los encantos femeninos o sincretizados con la melancolía del poeta, extasiado ante la omnipresencia del azul.

III. La importancia de la forma al definir el marco expresivo del simbolismo en Valencia

A través de la selección hecha de las tres colecciones, Ritos, Catay y Otras poesías se ha podido observar la importancia del lenguaje en la obra de Valencia, que puede ser a veces marmóreo, parnasiano y hermético o delicado y directo, sin dejar de evidenciar la emoción simbolista del poeta. A pesar de la variedad estilística en el lenguaje y la forma del verso, Valencia se mantiene fiel a su formación clásica y a la estética simbolista, al poner en perspectiva de análisis sus tres colecciones. La incorporación de una excelsa cultura literaria puso a Valencia en contacto con la filosofía y la estética de un sinnúmero de escritores y poetas, de los que aprendió a asimilar, como en el caso de las traducciones, un mundo

visionario que podía ser enmarcado por diversas estructuras, dependiendo de la intensidad de las imágenes y la emotividad de su estado espiritual. En esta sección se quiere ilustrar con poemas representativos, casos en que Valencia efectúa alteraciones a la tradición poética hispana, creando efectos diferentes, y como en el caso de Catay, mezclando en la forma la estética de dos civilizaciones.

El verso libre fue una de las formas predilectas de la mayoría de poetas que profesaron la estética del simbolismo francés, expresando implícitamente el ideal del romanticismo por liberarse de las marmóreas estructuras de la retórica parnasiana. Según los delineamientos en los manifiestos simbolistas, el verso libre puede verse como un espacio abierto en el que se vierte el estado de alma del poeta. En el caso de las traducciones o versiones, la elección de cierto tipo de versificación y métrica, que mejor se adapte al concepto del original y a la comprensión del lector, determina una fase crucial en su inherente proceso de producción creativa. Según observa Karsen, Valencia efectúa un impecable proceso de selección de la forma para lograr ciertos efectos sonoros, definiendo así su habilidad de producción, tanto en sus obras originales como en sus versiones sobre obras extranjeras:

> The poet must have exercised great care in the selection of his meters, rhythms, strophes, and rhyme schemes, which had to fit the mood and theme which he wished to express in his composition. He not only chose his vocabulary for its plastic qualities alone but considered at the same time the

musical character of each word in order to fit it into the rhythmic pattern of the whole.[24]

A pesar de su irregularidad, el recurso del verso libre logró imprimir un efecto rítmico, fluído y más sonoro, en algunos casos con más de catorce sílabas, confundiéndose con una prosa rimada, como en el caso de las cartas de Baudelaire. Sin embargo, en los comienzos de Mallarmé, el verso libre no alcanzaba el mismo prestigio del verso alejandrino, más conocido como un verso oficial, con el que los simbolistas fueron tolerantes. Como indica Lehmann:

> The same attitude of tolerance, or rather of veneration, for the alexandrine is maintained by Mallarmé when he advances in his later years to the very boundaries of vers libre, and devises 'Un Coup de Dés' with its visual accompaniment.[25]

La concisión del poema y su potencial de tersura y densidad parecieron haber sido otras razones para la adopción del verso libre en Francia, además de la influencia de la poesía de Walt Whitman en otros poetas simbolistas como Laforgue. Sin embargo, el verso libre confundió a muchos lectores que no veían definido un límite entre éste y la prosa rimada. Según Porter Houston:

> The free verse that appears perhaps to have been influenced by Walt Whitman, Gide's "Nourritures terrestres", Paul Claudel and Charles Péguy's work, and Marcel Schwob's Livre de Monelle, has never responded well to

---

[24] Karsen, 157.

[25] Lehmann, 189.

analysis, as does Laforgue's verse, while at the same time its qualities as prose--except for the Gide--are questionable.[26]

A pesar de no ser frecuente el uso de versos irregulares y completamente libres en la poesía de Valencia, éstos aparecen en algunos poemas importantes en los que el poeta utiliza con mayor énfasis la retórica, ya sea de la filosofía cristiana en "Job" o política social-cristiana en la irregularidad estrófica de "Anarkos." En el caso de "Palemón el estilita" la enumeración en las descripciones del protagonista conforma al comienzo una larga oración que tiene como objeto dar dinamismo y fluidez a las caracterizaciones:

Palemón el Estilita, sucesor del viejo Antonio,
que burló con tanto ingenio las astucias del demonio,
antiquísima columna de granito
se ha buscado en el desierto por mansión,
y en un pie sobre stela
ha pasado muchos días
inspirando a sus oyentes
el horror a los judíos
y el horror a las judías
que endiosaron, ¡Dios del cielo!
que endiosaron a una hermosa

[26] Porter Houston, 138-9.

de la vida borrascosa,

que llamaban Herodías. . . . (79)

Otras irregularidades en el verso libre de Valencia aparecen en el poema "Balada", en el que se destaca una rima asonante pareada enmarcada en cuartetos endecasílabos y octosílabos. Asímismo en el conocido poema "Anarkos" existe irregularidad, aunque se sigue un patrón de rima consonante con versos libres que alternan contínuamente entre heptasílabos y endecasílabos. Finalmente en "Croquis" se destaca una rima consonante con algunos versos libres que alternan también, pero en este caso, entre endecasílabos y versos de cuatro y siete sílabas.

Como se aprecia en sus obras, el uso del soneto endecasílabo fue común en Francia desde Baudelaire hasta los simbolistas de 1880; sin embargo, éstos no se ciñieron rigurosamente a la forma italiana tradicional, como tampoco lo hizo Valencia, al sustituir los endecasílabos en los poemas franceses por sus versiones de alejandrinos con hemistíquios heptasílabos. De esta forma, se entiende que el poeta al adaptar un sistema rígido como el endecasílabo al extendido alejandrino, está contribuyendo a la tradición poética, al poner el sello personal de su juicio y creatividad, pues prefiere una longitud y un ritmo que expresa mejor sus conceptos e imprime un nuevo efecto de fluidez a su lírica simbolista.[27] Este proceso implica, por ejemplo, alterar el ritmo, rima, asonacia o disonancia, con la intención de

[27] Valencia utiliza el verso alejandrino, usado por primera vez en español por Gonzalo de Berceo en el siglo XIII, con más frecuencia en Ritos. El parnasiano francés Leconte de Lisle, además del verso romántico de Víctor Hugo, sirvieron de influencia para Valencia, pues también adoptó con frecuencia el verso alejandrino. Además, como lo sugiere Karsen (158), la regularidad parnasiana de su verso en esta colección prevalece sobre la irregularidad del verso libre.

comunicar la misma sensibilidad a través de otro molde que se acomode mejor a la expresividad del idioma español y que sirva también como experimentación artística. Éste fue uno de los aspectos que caracterizó mejor la preocupación de los modernistas, en su búsqueda por la belleza absoluta, tanto en la forma como en el contenido. Otras variaciones tienen que ver con elementos poéticos y figuras retóricas como la metáfora, o simplemente con una palabra que posée un contenido semántico diferente en un contexto evocado por un símbolo inconvencional, como ocurre en el coloquio de versos alejandrinos entre "San Antonio y el Centauro" de Ritos.

En la obra original de Valencia se aprecia la coherencia entre la sensibilidad simbolista que se quiere comunicar y la forma métrica y silábica del poema. En "Los camellos" de Ritos, por ejemplo, prevalece el alejandrino de dos hemistiquios heptasílabos, con acento en la segunda, sexta, novena y décimo tercera sílaba, que imprime necesariamente una simetría en el ritmo y la musicalidad del poema; así se aprecia en los versos iniciales, en los que se subrayan los acentos rítmicos:

> Dos lánguidos camellos--de elásticas cervices.
> de verdes ojos claros--y piel sedosa y rubia,
> los cuellos recogidos--hinchadas las narices,
> a grandes pasos miden--un arenal de Nubia. (10)

Según Oscar Ramos, existe una coherencia a todos los niveles de la forma que sugieren la intensidad lírica del poema y hasta sus efectos físicos como el caminar monótono en el exilio del desierto:

Así las imágenes--y la idea de trasluz--caminan con ritmo heptasilábico, construido en cierta intermitencia por un selecto sustantivo señeramente adjetivado. Sobre ese procedimiento estilístico--sustantivo y adjetivo que fundamentan el hemistiquio--avanza restallante el cincel del poeta.[28]

En el poema alejandrino "Nihil" de Ritos, a diferencia de la serie de sonetos "Moisés", la forma revela una combinación destacable de consonancia castellana y serie francesa. Colbert Nepaulsingh cae también en cuenta de que, la rima consonante ABBA, ABBA, tradicional en la poesía española, de los cuartetos, contrasta con la rima CCD, EED, de tradición francesa en los tercetos; otra muestra del ideal de sincretismo y universalidad de la poesía de Valencia, en contenido y forma: [29]

Es ésta la doliente y escuálida figura a
de un ser que hizo en treinta años mayores desatinos b
que el mismo don Alonso Quijano, sin molinos b
de viento, ni batanes, ni bachiller, ni cura. a

Que por huir del vulgo, corrió tras la aventura a
del ideal, y avaro lector de pergaminos, b
dedujo de lo estéril de todos los destinos b
humanos, el horóscopo de su mala ventura. a

---

[28] Ramos, 358.

[29] Colbert Nepaulsingh, "Guillermo Valencia" Antología comentada del modernismo (Medellín: Bedout, 1974) 445.

Mezclando con sus sueños el rey de los metales, c

halló combinaciones tristes, originales c

–inútiles al sino del alma desolada–. d

Nauta de todo cielo, buzo de todo océano, e

como el fakir idiota de un oriente lejano, e

sólo repite ahora una palabra: ¡Nada! (45) d

El soneto endecasílabo, que popularizaran a fines del siglo XIX Baudelaire y los parnasianos, aparece después del alejandrino como el más frecuente en las colecciones originales de Valencia; especialmente en los poemas dedicados a amigos o damas de la sociedad payanesa en Otras poesías, y por supuesto, en el despliegue simbolista de varios poemas de Ritos. Sin embargo, no todos los endecasílabos conforman sonetos; existe un sinnúmero de poemas endecasílabos pareados o en cuartetos de irregular extensión, como en el caso de "En el circo" y "Cigüeñas blancas" de Ritos. En la mayoría de estos endecasílabos, Valencia determina el acento en la sexta y décima sílabas, con una ligera pausa en la cuarta y la octava, como en el caso de la serie de cuartetos de "Cigüeñas blancas", a los que se añade el acento rítmico:

De cigüeñas la tímida bandada,

recogiendo las alas blandamente,

paró sobre la torre abandonada

a la luz del crepúsculo muriente.... (83)

Otras versificaciones empleadas por Valencia incluyen hexasílabos, como el poema "Melancolía", eneasílabos como "Hay un instante", y dodecasílabos como "La loa del pobrecillo." Estas variedades silábicas del verso aparecen normalmente agrupadas en dupletas, tercetos, cuartetos, quintetos, sextinas, décimas y, por supuesto, sonetos. El poema heráldico a su ciudad natal "A Popayán", ejemplifica la consistencia entre el concepto y las imágenes que se quieren plasmar en los versos y la forma externa cuyo lenguaje y estructura deben reflejar la magnificencia clásica con que se quiere exaltar a la ciudad de blanca apariencia colonial. Por esta razón, Valencia, quien ya estaba familiarizado con las Églogas de Virgilio, acepta el reto de componer un hexámetro clásico, enfrentando las dificultades técnicas y fonéticas de la estructura latina adaptada al sistema silábico del español. En total, "A Popayán" consta de setenta y dos hexámetros distribuidos en quince estrofas, con el acento rítmico en el segundo o tercer verso de cada estrofa. La primera muestra el patrón consistente en el esquema clásico que se repite a través del poema:

> Ni mármoles épicos, claros de lumbre y coronas,
> ni muros invictos, que prósperos hierros defiendan,
> y guarden leones de tranquila postura triunfal,
> ni erectas pirámides--urnas al genio propicias--
> magníficamente tu fama dilatan, sonora,
> con voces eternas, ¡fecunda Ciudad maternal! (110)

Sin embargo, a pesar de su conocimiento lingüístico y cultural, y su admirable habilidad para expresarse poéticamente, siempre preocupaba a Valencia

la limitación misma del idioma español, la rigidez de las estructuras poéticas y los patrones heredados de otras tradiciones que se repetían sin cesar. Este tipo de frustración, que, por supuesto, no le fue exclusiva a Valencia, lo llevó a expresar en varias ocasiones, tanto en entrevistas como en su poesía misma, que a pesar de perfeccionar esculturalmente el verso castellano, siempre se iba a depender de la potencialidad limitada de un solo cincel arquitectónico. Esto lo expresaba ansiosamente Valencia en la estrofa "Quisiera un idioma" de Otras Poesías:

> Quisiera un idioma de música no oída,
> y palabras henchidas de un sentido profundo,
> jugosas como tallos que broten de la vida,
> aptas a revelar el misterio del mundo. (706)

Sentimiento que se confunde con el llamado que hace a los poetas, incomprendidos soñadores encerrados en la cárcel expresiva de un idioma que a veces, por más que se retuerza, no logran expresar de igual manera su percepción; por tanto, la sensibilidad del alma poética opta por hacerse intimista, retirándose a su "torre de marfil" interior. Todo esto se suma al existencialismo poético y al afán de perfección y belleza artística como expresión de un escapismo inmanente del poeta; así lo expresan admirablemente algunos de los cuartetos endecasílabos de "Cigüeñas blancas":

> Si pudiesen, asidos de tu manto,
> ir, en las torres a labrar el nido;
> si curase la llaga de su canto
> el pensamiento de futuro olvido;

¡ah! si supiesen que el soñado verso,

el verso de oro que les dé la palma

y conquiste, vibrando, el universo,

¡oculto muere sin salir del alma! (88)

Catay, sin duda, confirma la consistencia y versatilidad de Valencia, a pesar de la desatención de la crítica, y en esta colección al componer sus versiones de la poesía china, exhibe también su ambición poética integradora. A pesar de las variadas formas métricas de la colección, el poeta quiso moldear en español una estructura original diferente por sus cualidades sintácticas y fonéticas, aunque conservando el carácter fluído de la narración y la naturalidad de las descripciones sugerentes. Según señala Gerardo Valencia, el poeta tuvo que crear la forma poética adecuada a cada uno de los poemas, acudiendo a diversos metros, formas y extensiones, incluyendo irregulares combinaciones de verso libre y buscando siempre la cohesión entre contenido y forma.[30] En la introducción a Catay, el poeta reconoce como principal característica y encanto de la colección, la delicadeza e ingenuidad, por tanto, con el fin de preservarla debió acudir a la espontaneidad como mejor marco para sus matices simbolistas y no a la rígida métrica parnasiana:

> Para verterlos se impone apelar a los metros conocidos y fáciles: al romance que, tradujo el sentimiento puro, natural y efusivo de nuestra raza. A veces el concepto es tan trivial de suyo, y va expresado en frase tan pedestre, que uno se siente cohibido y opta, al fin, por sacrificar la distinción a la fidelidad.

---

[30] Gerardo Valencia, 55.

> No deben buscarse aquí lujo de dicción, refinamientos de métrica, que desvirtuarían el aroma de los cantos originales. Los chinos escriben como pintan en sus biombos, como bordan sus túnicas: con frescura, con intención, con humildad, con gracia. (217)

Valencia escoge pues el romance español como la forma más simple para verter la poesía china como una forma de contribuir a la poesía española, incorporando un valor estético y cultural diferente a una métrica tradicional desde el siglo XV en España. Normalmente el romance aparece escrito en octosílabos con rima asonante y con los versos impares libres, ha sido empleado para expresar diferentes facetas de la vida cotidiana del pueblo español, y por tanto, proviene de una tradición oral. Este sentimiento de lo autóctono en la expresión poética popular lo quiere rescatar Valencia de la lejendaria poesía china, a pesar de las traducciones en francés de las que se sirve. La mayoría de los versos chinos provienen de canciones, ricas en ritmo, rima y expresividad. Sin embargo, la principal característica es la palabra monosilábica y el sistema tonal del idioma chino, que dificulta al extremo cualquier traducción a una lengua multisilábica como el francés o el español.

> The monosyllabic word, represented by a single graph, is the basic rhythmic unit of Chinese poetry. Length of line therefore sets the meter, so that one speaks of 4-word-line (4 beat) poems, 7-word-line poems, etc. The early ritual chants mix long and short lines, but among the folk songs the uniform 4-word-line poem is predominant. The usual rhyme scheme is ABCB; initial and internal rhyme also appear, as does alliteration. Words are often

doubled, usually with onomatopoetic or similar effects--the sound of nets thrown in the water, of fish flapping their tails, the glistening of leaves, the whirling of wind.[31]

Valencia no sigue a cabalidad un patrón métrico definido, y alterna romances castellanos, como "La canción desgarradora", o hexasílabos como "La novia joven", o heptasílabos en "Mensaje", con alternacias de octosílabos y heptasílabos en el poema de estrofas irregulares "A la hora en que los cuervos...":

Al'hora en que los cuervos
de Kú-Su en la alta torre
abatían el vuelo
las danzas de la bella,
de la flexible Si-Chi,
tenían embriagado
de amor, al rey su dueño. (221)

Curiosamente, en Catay, Valencia se recrea y sale de la rutina utilizando una versificación de arte mayor única en su obra, pues en lugar del recurrente uso de alejandrinos, común en Ritos, o endecasílabos en Otras poesías, emplea para imprimir un tono narrativo dodecasílabos, como en "Fidelidad" o en el poema prosado de verso irregular "Paseando", el primero de la colección, en el que se aprecia una forma de verso libre o prosa narrativa, rica en descripciones, con una rima interna que acompaña el sutil simbolismo de las imágenes y el paisaje:

---

[31] Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 118.

En negras filas cruzan los ánades salvajes.
Nidos amarillentos lloran sobre los árboles,
y las montañas sordas
parece que oprimieran con su mudez la tarde.
Hoy encontré tu flauta de jade que perdiste
en el pasado estío. La madurez pujante
de la hierba cubrióla, más ha muerto la hierba
y tu flauta de jade,
como un ascua flugía ante mi fuente,
a la luz fugitiva de la tarde.
Y en nuestro amor pensé, que vive consumido
de unos necios escrúpulos bajo el falaz ropaje. (219)

Compárese este poema con la sencillez en la descripción y la brevedad de los versos de cinco sílabas –nada comunes en un poeta que prefiere el verso de arte mayor–con los que Valencia matiza la esperanza de aquellas que vieron partir a sus maridos a la guerra en "A las mujeres de Pa", basado en la obra de Li-Tai-Po:

Hay en Pa un río
de gran corriente.
Cuando una barca
rueda hacia abajo,
cien millas hace
sin gran trabajo.
Mas, felizmente,

vuestros maridos

sólo remontan

esa corriente. (327)

El notable contraste entre la forma de poemas representativos de Ritos y Otras poesías, con la flexibilidad de Catay, confirma la madurez lírica de Valencia al experimentar con otras estéticas y dar a su producción poética una adecuada forma que armonice con la sensibilidad de su simbolismo. A pesar de que Valencia recurre al romance castellano en Catay, no utiliza ninguna de sus variaciones tradicionales como las dupletas octosilábicas o el romance doble--en el que riman todos los versos en asonancia alternante--sino que prefiere jugar con alternancias irregulares que comuniquen mejor la sutileza de las imágenes que se quieren expresar. Los motivos líricos seleccionados de las tres colecciones de Valencia funcionan como un hilo estético que une su sensibilidad poética con su expresión visionaria, sobrepasando así los límites de la forma al experimentar arquitectónicamente con sus posibilidades. La versatilidad artística y el virtuosismo simbolista de Valencia se complementan con un postulado clave en el entendimiento de esta estética como una ruptura; así lo argumenta Octavio Paz:

> El poeta simbolista rompe la continuidad: cree en el valor de la pausa y del espacio en blanco. Un poema simbolista es un archipiélago de fragmentos. El desarrollo se atomiza. A diferencia del poema romántico, éstos no están unidos por una cadena verbal sino por silencios, afinidades, colores.[32]

---

[32] Octavio Paz, La otra voz: Poesía y fin de siglo (Barcelona: Seix Barral, 1990) 27.

Conclusión

La obra poética de Guillermo Valencia vista en su contexto del fin del siglo XIX y comienzos del XX, se enriquece no sólo de los movimientos herederos de la estética romántica que le fueron contemporáneos--el parnasismo, el simbolismo y el modernismo--sino de toda una tradición cultural y artística de un pasado clásico, cristiano y oriental. Valencia a través de sus tres colecciones, pone de manifiesto los ideales de la teoría poética de fin de siglo, basados en la interdependencia del concepto y la forma, el ornamento y el significado, y lo que le es más importante al simbolismo francés, la evocación y el misterio. La experiencia obtenida por el poeta, en su rica formación cultural, sirvió de terreno fértil en el que daría fruto el contacto directo o intelectual con grandes escritores del pasado o aquellos que estaban en boga a fines de siglo. De esta manera, Valencia logra sincretizar bajo una perspectiva andina y personal, los elementos estéticos para luchar por el ideal de una poesía pura de esencia universalista. Este ideal puede considerarse como la mejor señal del espíritu modernista que dominaba su ambición lírica y estimulaba el carácter catalizador de su obra. Sin embargo, Karsen señala que Valencia no muestra una evolución artística a través de sus colecciones, si se le compara con otros modernistas como Rubén Darío, en quien se distinguen claramente tres fases: la de Azul (1888), la de Prosas profanas (1896) y la de Cantos de vida y esperanza (1905).

> Whether we analyze one of Valencia's earlier poems, like 'Cigüeñas Blancas', or one of his later productions, the 'Loa del Pobrecillo', the same characteristics prevail in both. Valencia's poetry reveals therefore that he has remained true to the first phase of Modernism.[33]

Si bien es cierto que Valencia exhibe a través de su obra continuidad estética y no muestra el mismo tipo de evolución que Rubén Darío, incorpora nuevos elementos a su estética como eje central de su lírica, al tiempo que experimenta con otras tradiciones estéticas como en Catay, además de sus traducciones de poetas universales. Traducir y componer versiones del pasado o contemporáneas no fue para Valencia una forma de elaborar algo que no podía concebir por sí mismo, sino al contrario, una forma de familiarizarse con el lenguaje y la cultura literaria extranjera y experimentar creativamente con la versatilidad de su genio artístico.

El amor, entendido no sólo en el contexto romántico sino cristiano y universalista, está latente en la mayoría de poemas de Ritos, aunque no con la delicadeza de Catay, y sí con el intenso simbolismo de poemas como "Palemón el estilita" "Los camellos" y "Anarkos." La preocupación por expresar en un marco predominantemente clásico sus convicciones artísticas y cristianas le valieron a Valencia, en su época, calificativos de parnasiano marmóreo y de poeta insensible a la realidad social colombiana. Según el poeta colombiano Eduardo Carranza, la poesía de Valencia carece de "trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas

---

[33] Karsen, 230.

de su tiempo y de su pueblo." [34] Este tipo de declaraciones se debió al surgimiento en Colombia del movimiento postmodernista denominado "piedricielista" liderado por Carranza, que buscaba romper definitivamente con la preocupación plástica del parnasismo, recuperando el alma de la poesía.

Si bien la apariencia de Ritos parece eminentemente parnasiana, lleva en sus venas el ideal romántico de la realización del ser, aunque las circunstancias personales del poeta lo lleven a imprimir un vivir angustioso y un existencialismo latente, en un contexto diferente al del espíritu decadentista de los simbolistas franceses. Valencia escribió inumerables poemas a la patria, a sus próceres, y elevó a la categoría de Acrópolis su ciudad natal en "A Popayán"; además, por motivos de su intensa vida pública y administrativa, el poeta estuvo en contacto directo con la realidad de Colombia y del mundo, política y culturalmente. Esta experiencia de primera mano lo llevaron a expresar una preocupación por las injusticias sociales, no sólo explícitamente en "Anarkos", sino implícitamente en poemas filosóficos; así como en otros, en los que su posición fluctúa entre la fe cristiana o la artística--como el caso de "Job", en el que la salvación divina queda en suspenso--. Definitivamente, el contacto de Valencia con la doctrina filosófica de Schopenhauer y Nietzsche colocaron su estética en los límites de su cristianismo, o combinado con éste como en "Anarkos", el que finalmente se vio consolidado en las últimas creaciones recogidas en Otras poesías. Al igual que en

---

[34] Citado por Vicente Pérez Silva, "La bardolatría, el caracol y los cangrejos: Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia," Boletín Cultural y Bibliográfico 17 (1980): 134-169.

Rubén Darío, en Valencia muchos poemas revelan la duda del artista de la época y la búsqueda de nuevas creencias, refugiados en el intimismo de su poesía. Octavio Paz sugiere que la imaginación poética se constituye en ese gérmen no religioso que contienen las religiones, y señala que en Darío sus creencias oscilan "entre las ruinas de la catedral y el paganismo."[35]

La filosofía inherente en la poesía de Valencia, principalmente en la intensidad de Ritos, tiene que ver con el problema de la adaptación y la salvación del ser, más allá de la fe cristiana. Según Glickman, la poesía de Valencia denota una preocupación ontológica, y si bien el ser es una entidad destructible, Valencia teme no sólo la mortalidad de su cuerpo, atado por el tiempo a una realidad mundana, sino que presiente en el olvido la destrucción de su propia alma.[36] La concepción que configura Valencia del mundo y de la humanidad se debate continuamente entre la pasión por el idealismo, la belleza, lo absoluto, y la angustia existencialista oscilante entre la salvación cristiana y la total destrucción. Por esta razón, Glickman asegura que al explorar las profundidades del alma humana para exaltar su papel en la creación, Valencia realiza "ritos literarios" que "pudieran contrarrestar el influjo de las fuerzas negativas que sin tregua intentan impedir la elevación espiritual del individuo y de la sociedad."[37]

---

[35] Paz, 134.

[36] Véase Glickman, 35.

[37] Ibid., 35.

A través de los motivos líricos expuestos en este estudio como denominador común de su obra, se han puesto de manifiesto las principales preocupaciones del alma poética de Valencia y su concepción personal, en relación con la estética simbolista francesa, basada en asociaciones y dicotomías esenciales, como en el caso del ciclo vida-muerte. Sin embargo, Valencia se ha apropiado de todas las preocupaciones artísticas y filosóficas de la época y las ha vertido en su propio molde cultural y geográfico. García Prada sugiere que la falta de voluntad y el terror a la muerte, que Valencia experimenta, corresponden a temas de su histórica ciudad natal, "por ser Popayán ciudad agónica y de pasado glorioso, que vive una existencia espiritual."[38] A todo esto se suma su propia experiencia personal, la muerte de sus seres queridos y los abatares de la vida política que le ocasionaron grandes decepciones, la pérdida de sus opciones presidenciales y la volubilidad de la condición humana. Todas estas circunstancias hacen que su obra se vea teñida de un espíritu romántico, de una forma de morir, buscando fusionar vida y poesía en el más elevado ideal simbolista.

Según lo expuesto en este estudio sobre la funcionalidad de los motivos líricos en la estética de Valencia se han querido establecer evidencias textuales que consoliden la originalidad del poeta. Se concluye que el desarrollo del simbolismo en su obra se constituye en el hilo conductor que une colecciones tan diferentes como Ritos y Catay, a pesar de las disonancias que encuentra la crítica, enfatizando también sus cualidades de humanista y de poeta renacentista y

---

[38] Carlos García Prada, "El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia," Hispania 24 (1941): 294.

alejandrino. El hombre y las personificaciones están detrás de cada imagen, aun en aquellas de la naturaleza o imaginadas en visiones de países y épocas perdidos en el tiempo. De esta manera, se considera su obra más que un esfuerzo o recreación artística, una palpitación que une el espíritu del poeta con el hombre inundado de ambiciones culturales y estéticas, con la conciencia de enriquecer el arte de las letras. A través de la síntesis que desarrolla Valencia de otras realidades culturales e históricas con su realidad personal como poeta andino arraigado en sus tradiciones y cristianismo, se revela su propia creatividad poética, a pesar de la fuerte influencia que ejercieron la estética y filosofía del simbolismo francés. Dicha creatividad se aprecia también en la escogencia de la forma y el ritmo de los poemas, imprimiéndoles un estilo personal dentro del modernismo, más allá de la influencia parnasiana y al alcance de la realidad cultural colombiana. La identificación con la estética analógica de Baudelaire y con su simbología del dolor, de la memoria y de la muerte, enmarcadas en una sensibilidad trascendente que supera la lógica y eleva la emoción, inspira en Valencia la unidad estética de su obra, concebida así como una sola metáfora extendida del arte y su realidad.

Este estudio deja de lado la obra en prosa de Valencia, principalmente sus discursos, que se constituyen, sin duda, en una continuación tanto de su lenguaje poético, como de su estética simbolista; aunque con una retórica intensamente histórica y política. Se espera que este estudio sirva para complementar la escasa producción crítica moderna sobre la obra poética de Valencia, y a partir de él se profundice en la interacción de su producción literaria con su vida pública y

personal, con el propósito de comprender mejor su estilo personal y su sitial de honor como exponente excelso de la poesía hispanoamericana.

Bibliografía

I. Obra principal

Valencia, Guillermo. Obras poéticas completas. Madrid: Aguilar, 1948.

II. Fuentes primarias

A. Libros

Anderson-Imbert, Enrique. Literatura Hispanoamericana: Antología e introducción histórica, II. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.

Baudelaire, Charles. Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1961.

Benjamin, Walter. Illuminations. Trans. Harry Zohn. New York: Wolff Book, 1968.

Bertocci, A.P. From Symbolism to Baudelaire. Carbondale: Southern Illinois UP, 1964.

Bishop, Michael. Nineteenth-Century French Poetry. New York: Twayne, 1993.

Bonneau, Georges. Le Symbolisme. Paris: Boivin, 1930.

Bordewich, Fergus M. Cathay: A Journey in Search of Old China. New York: Prentice Hall, 1991.

Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético: El símbolo. Madrid: Gredos, 1977.

_____. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1966.

Duarte French, Alberto. Guillermo Valencia. Bogotá: Jotadé, 1973.

Evans, Margery. Baudelaire and Intertextuality: Poetry at the Crossroads. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Fowlie, Wallace. Poem and Symbol: A Brief History of French Symbolism. University Park: Pennsylvania UP, 1990.

García Prada, Carlos. Letras hispanoamericanas. Madrid: EISA, 1963.

_____. Guillermo Valencia: Poesías y discursos. Madrid: EISA, 1959.

_____. Antología de líricos colombianos. Bogotá: Imprenta Nacional, 1937.

Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Madrid: Gredos, 1971.

Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

Houston, John Porter. French Symbolism and The Modernist Movement: A Study of Poetic Structures. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1980.

Houston, John Porter, and Mona Tobin Houston. An Anthology: French Symbolist Poetry. Bloomington: Indiana UP, 1980.

Hyslop. Lois B. Charles Baudelaire Revisited. New York: Twayne, 1992.

Karsen, Sonja P. Guillermo Valencia, Colombian Poet, 1873-1943. New York: Hispanic Institute, 1951.

Kearns, James. Symbolist Landscapes: The Place of Painting in the Poetry and Criticism of Mallarmé and his Circle. London: W.S. Maney & Son, 1989.

Kushigian, Julia. Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy. Albuquerque: U of New Mexico P, 1991.

Lawler, James R. The Language of French Symbolism. Princeton: Princeton UP, 1969.

Lehmann, A.G. The Symbolist Aesthetic in France: 1885-1895. Oxford: Basil Blackwell, 1950.

Lowe, Lisa. Critical Terrains: French and British Orientalisms. Ithaca: Cornell UP, 1991.

Luhmann, Niklas. Love as Passion. Trans. Jeremy Gaines and Doris Jones. Cambridge: Harvard UP, 1986.

Mallarmé, Stéphane. Œuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1956.

Newmark, Kevin. Beyond Symbolism: Textual History and the Future of Reading. Ithaca: Cornell UP, 1991.

Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals. Trans. Francis Golffing. New York: Doubleday, 1956.

Owen, Stephen. The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang. New Haven: Yale UP, 1981.

Paz, Octavio. La otra voz: Poesía y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

_____. El arco y la lira. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Pérez, Alberto Julián. Modernismo, vanguardias, posmodernidad: Ensayos de literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Corregidor, 1995.

Porter, Laurence M. The Crisis of French Symbolism. Ithaca: Cornell UP, 1990.

Pratt, Annis. Dancing with Goddesses: Archetypes, Poetry, and Empowerment. Bloomington: Indiana UP, 1994.

Preminger A, and T.V.F. Brogan, eds. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton: Princeton UP, 1993.

Rengifo, Oswaldo, ed. Introducción. 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976.

Reynolds, Dee. Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: Sites of Imaginary Space. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

Rimbaud, Arthur. Œuvres Compètes. Paris: Gallimard, 1954.

Sabatier, Robert. La poésie du XIXe Siècle II. Paris: Albin Michel, 1987.

Said, Edward. Orientalism. New York: Random House, 1979.

Sanín Cano, Baldomero. Letras colombianas. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

_____. Introducción. Guillermo Valencia: Obras poéticas completas. Madrid: Aguilar, 1948.

Sartre, Jean-Paul. Mallarmé, or the Poet of Nothingness. Trans. Ernest Sturm. University Park: Pennsylvania State UP, 1988.

Schopenhauer, Arthur. The World as Will and Idea. Trans. R.B. Haldane and J. Kemp. London: Kegan Paul, 1907.

Schulman, Iván A. Génesis del modernismo. México: Colegio de México, 1968.

Scott, David. Pictorialist Poetics: Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Sobejano, Gonzalo. Nietzsche en España. Madrid: Gredos, 1967.

Tetel, Marcel, ed. Symbolism and Modern Literature: Studies in Honor of Wallace Fowlie. Durham: Duke UP, 1978.

Torres-Ríoseco, Arturo. Historia de la literatura iberoamericana. New York: Las Américas, 1965.

Verlaine, Paul. Œuvres Poétiques Complètes. Paris: Gallimard, 1965.

B. Artículos

Arboleda Valencia, Julio. "Guillermo Valencia, el hombre y el poeta." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 311-325.

Ayerbe Chaux, Reinaldo. "Guillermo Valencia, modernista comprometido." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 233-245.

Bustamante, José Ignacio. "Elegía innúmera a Guillermo Valencia." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 5-10.

Castro Leal, A. "Guillermo Valencia ha muerto" Cuadernos Americanos 1 (1943): 241-244.

Chadwick, Charles. "The Theory of Symbolism." Symbolism London: Methuen, 1971. 1-4.

Connell, Stanley W. "El cristianismo en la poesía de Guillermo Valencia", trad. Carlos López. Boletín Cultural y Bibliográfico 5 (1967): 1038-1049.

Cruz Santos, Camilo. "La influencia del medio ambiente en la carrera literaria de Guillermo Valencia." Repertorio Americano 14 (1928): 209-211.

Díez-Canedo, Enrique. "Guillermo Valencia." Letras americanas 19 (1944): 36-47.

García Prada, Carlos. "El paisaje en la poesía de Guillermo Valencia." Hispania 24 (1941) 285-308.

Glickman, Robert. "Guillermo Valencia: Aspectos de la cosmografía simbólica de Ritos." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia Cali: Carvajal, 1976. 13-35.

Frye, Northrop. "Three Meanings of Symbolism." Yale French Studies 11 (1952): 11-19.

Jacquette, Dale. "Schopenhauer's Metaphysics of Appearance and Will in the Philosophy of Art". Schopenhauer, Philosophy and the Arts Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Jurt, Joseph. "Les mécanismes de constitution de groupes littéraires: l'example du Symbolism," Neophilogus 70 (1986): 20-33.

Lafollete, Martha. "Dos poemas de Guillermo Valencia: 'Palemón el estilita' y 'San Antonio y el Centauro' ". 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 199-227.

Lleras Camargo, Felipe. "Un grande hombre de Colombia y América." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia Cali: Carvajal, 1976. 373-400.

Nepaulsingh, Colbert. "Guillermo Valencia." Antología comentada del modernismo Medellín: Bedout, 1974. 444-448.

Nugent, Robert. "Guillermo Valencia and French Poetic Theory". Hispania 45 (1962): 405-9.

Olivera, Otto. "El dolor de vivir en Guillermo Valencia." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 87-117.

Pérez Silva, Vicente. "La bardolatría, el caracol y los cangrejos: Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia." Boletín Cultural y Bibliográfico 16 (1980): 134-169.

Peyre, Henri. "Poets against Music in the Age of Symbolism." Symbolism and Modern Literature. Studies in Honor of Wallace Fowlie. Durham: Duke UP, 1978. 179-192.

Ramos, Oscar G. "La parábola estética de Guillermo Valencia." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia. Cali: Carvajal, 1976. 343-369.

Reid, John T. "Una visita a don Guillermo Valencia." Revista Iberoamericana 2 (1940): 199-202.

Rocha, Antonio. "Guillermo Valencia y el humanismo colombiano." Revista de la Universidad del Cauca 1 (1944): 147-163.

Schade, George. "La mitología en la poesía de Guillermo Valencia." Revista Iberoamericana 24 (1959) 91-104.

Schulman, Iván. "'La Salomé' de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Trasposición y Werden." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia Cali: Carvajal, 1976. 69-82.

Talanto, J. "Una charla con Guillermo Valencia." Homenaje a la raza y a su máximo exponente Guillermo Valencia. 1943. 35-39.

Valencia, Gerardo. "La creación poética en Catay." 14 Estudios: Edición en homenaje a Guillermo Valencia Cali: Carvajal, 1976. 41-63.

Walker, Hallam. "Visual and Spatial Imagery in Verlaine's Fêtes galantes." PMLA 87 (1972): 1007-1115.

III. Fuentes secundarias

A. Libros

Adatte, Emmanuel. 'Les fleurs du mal' et 'Le spleen de Paris'. Paris: Corti, 1986.

Anderson-Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana I. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Austin, Lloyd. L'Univers poétique de Baudelaire. Paris: Mercure de France, 1987.

Bellet, Roger. Mallarmé. L'encre et le ciel. Seyssel: Champ Vallon, 1987.

Benjamin, Walter. Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Trans. Harry Zohn. London: Verso, 1992.

Bishop, Michael. Nineteenth-Century French Poetry. New York: Twayne, 1993.

Bonneville, Georges. 'Les Fleurs du mal' de Baudelaire: Analyse critique. Paris: Hatier, 1982.

Cohn, Robert. Toward the Poems of Mallarmé. Los Angeles: U of California P, 1981.

Cooper, Arthur. Li-Po and Tu-Fu. Hammondsworth: Penguin Books, 1975.

Courtivron, Isabelle de. Weak Men and Fatal Women: The Sand Image. Ithaca: Cornell UP, 1979.

Darío, Rubén. Antología poética. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1994.

Del Casal, Julián. Poesías completas. La Habana: Dirección de Cultura, 1945.

Foerster-Nietzsche, Elizabeth, ed. The Nietzsche-Wagner Correspondence. Trans. Caroline Kerr. New York: Liveright, 1949.

García Márquez, Gabriel. La increible y triste historia de la cándida Eréndida y de su abuela desalmada. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1995.

Góngora, Luis de. Antología. Madrid: Espasa Calpe, 1986.

Hanson, C. Manet and the Modern Tradition. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Hegel, Friedrich. Introducción a la historia de la filosofía. Trad. Eloy Terrón. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

Hiddleston, J.A. Baudelaire et 'Le Spleen du Paris'. Oxford: Oxford UP, 1987.

Houston Porter, John. The Design of Rimbaud's Poetry. New Haven: Yale UP, 1963.

Jiménez, Juan Ramón. El modernismo: Notas de un curso, 1953, ed. Ricardo Gullón. México: Aguilar, 1962.

Kandinsky, W. Complete Writings on Art, eds. K. Lindsay and P. Vergo. London: Faber & Faber, 1982.

Kemal, Salim, Ivan Gaskell, eds. Schopenhauer, Philosophy and the Arts. Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Leuwers, Daniel. Introduction à la poésie moderne et contemporaine. Paris: Bordas, 1990.

Lida, Raimundo. Rubén Darío, Modernismo. Caracas: Monte Ávila, 1984.

Liu Wuchi and Irving Yu-Cheng, eds. Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry. Garden City: Doubleday, 1975.

Marchal, Bertrand. Lecture de Mallarmé. Paris: Corti, 1985.

Mondrian, Piet. The New Art--The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian, eds. H. Holzman and M.S. James. London: Thames & Hudson, 1987.

Morales Benítez, Otto. Estudios críticos. Santa Fe de Bogotá: Iqueima, 1948.

Pommier, M. La mystique de Baudelaire. Paris: Renard, 1972.

Pound, Ezra. The Cantos of Ezra Pound. New York: New Directions, 1972.

_____. Cathay. London: Elkin Mathews, 1915.

Rama, Ángel. Rubén Darío y el modernismo. Caracas: Alfadil, 1985.

Saladin, Linda. Fetishism and Fatal Women: Gender, Power, and Reflexive Discourse. New York: Peter Lang, 1993.

Sartre, Jean-Paul. El existencialismo es un humanismo, Trad. Victoria Pratti. Buenos Aires: El Sur, 1980.

Silk, M., J.P. Stern. Nietzsche on Tragedy. Cambridge: Cambridge UP, 1981.

Steiner, W. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. Chicago: U of Chicago P, 1982.

Starkie, Enid. Arthur Rimbaud. Paris: New Directions, 1961.

Svetlana, Boym. Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet. Cambridge: Harvard UP, 1991.

Tablada, José Juan. Obras I. Poesías. México: UNAM, 1971.

Taylor-Horrex, Susan. Verlaine. 'Fêtes galantes' et 'Romances sans paroles'. London: Grant and Cutler, 1989.

Turnell, Martin. The Originality of Baudelaire. New York: New Directions, 1974.

Zimmermann, Eléonore M. Magies de Verlaine. Paris: Corti, 1967.

B. Artículos

Austin, L.J. "Mallarmé and the Visual Arts." The Artist and the Writer in France. Oxford: Haskell, 1978. 167-189.

Brombert, Victor. "Claustration et infini chez Baudelaire." Baudelaire: Actes du Colloque de Nice. Paris: Minard, 1968. 49-59.

Carranza, Eduardo. "Un siglo de poesía colombiana." Revista de las Américas 14 (1948): 14-24.

Clifford, James. "On Orientalism." The Predicament of Culture. Cambridge: Harvard UP, 1988. 28-47.

Day, Susnigdha. "La influencia de la India en la obra poética de Pablo Neruda y Octavio Paz." XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid: Cultura Hispánica, 1978. 123-136.

Doss-Davezac, Sherira. "Schopenhauer According to the Symbolists: The Philosophical Roots of late Nineteenth-Century French Aesthetic Theory." Schopenhauer. Philosophy and the Arts. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 25-36.

Durán, Manuel. "La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz." Revista Iberoamericana 74 (1971): 56-73.

Escallier, Claude. "Mauriac et les Poètes maudits." Etudes de Langue et Litterature Françaises 68 (1996): 78-96.

Esténger, Rafael. "En tomo a la estética de Valencia." Cuba contemporánea 34 (1924): 13-18.

Ferrara, Lawrence. "Schopenhauer on Music as the Embodiment of Will." Schopenhauer, Philosophy and the Arts. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 234-256.

Finlayson, Clarence. "La poesía apolínea de Guillermo Valencia." Antología. Santiago: Ed. Andrés Bello, 1969. 38-45.

Goehr, Lydia. "Schopenhauer and the Musicians: An Inquiry into the Sounds of Silence and the Limits of Philosophizing about Music." Schopenhauer, Philosophy and the Arts. Cambridge: Cambridge UP, 1996. 189-198.

Joron, Andrew. "Twilight Languages." Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics 13 1995: 65-79.

Kodama, María. "Oriental Influences in Borges's Poetry: The Nature of the Haiku and Western Literature." Borges the Poet, ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 87-98.

Lawler, James. "Destiny and the Poet: 'Spleen et ideal' ". Australian Journal of French Studies 32 (1995): 15-36.

Mitchell, W.J. "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory." The Language of Images. Chicago: U of Chicago P, 1980. 467-478.

Moréas, Jean. "Manifeste du Symbolisme." Le Figaro 18 sept. 1886. A1.

Reynolds, D.A. "Rhythmic Structures and Imaginary Space in Rimbaud, Mallarmé, Kandisnky and Mondrian." World and Image Interactions, ed. M. Heusser. Basel: Wiese Verlag, 1993. 253-268.

Roggiano, Alfredo A. "Modernismo: Origen de la palabra y evolución de un concepto." Nuevos asedios al modernismo ed. Iván A. Schulman. Madrid: Taurus, 1987. 364-375.

Scott, David. "La Structure spatial du poème en prose: d'Aloysius Bertrand à Rimbaud." Poétique 59 (1984): 126-145..

C. Disertaciones

Compton, Todd Merlin. "The Exile of the Poet: Bardic Expulsion and Death in the Archic Greek and Indo-European Traditions." diss., U of Michigan, 1988.

Glickman, Robert J. "Guillermo Valencia and the Poetic World of Ritos: Interpretations Based Upon the Use of a Concordance." diss., U of California, 1963.

Steward, Richard. "Meditation, Twilight, Imagery, and Individualization in Creative Writing." diss., U of Michigan, 1995.