

TRES CONCEPTOS ACERCA DE LA POESIA EN UN POEMA DE GUILLERMO VALENCIA

Se ha dicho que Guillermo Valencia es el «poeta de Popayán». Por razones muy diferentes, me parece que podría mejor ser llamado «el poeta de la poesía». Aunque parece que esta afirmación es un pleonasmismo gratuito, no lo es tal en realidad, porque lo que quiere decir es que la inspiración de Valencia en sus mejores poemas, como «Los camellos», «Nerón en el circo», «Cigüeñas blancas», «La balada del foso» y, sobre todo, en «Leyendo a Silva», no es otra cosa que la poesía en sí misma. A este propósito, la mejor prueba podría ser un análisis estructural de uno de estos poemas.

1. LA POESÍA COMO «HERMOSA COBERTURA»

El concepto de poesía que inicia la visión poética de «Leyendo a Silva» es el del marqués de Santillana, definido en el *Prohemio e Carta* (1449) como «fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e escandidas por cierto cuento, peso e medida»¹. Los elementos de esta definición parece que sirvieron a Valencia para crear la ficción central del poema, la dama que «vestía traje suelto» y en las manos «sostenía un libro», al parecer un antiguo manuscrito con grandes mayúsculas iluminadas por crisógrafos «discípulos de Apeles»². Es un poema heroico, tal vez como el

¹ JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS: *Obras de D. Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*. Madrid, 1953. Cf. LUIS PÉREZ BOTERO: «La definición de poesía del marqués de Santillana», en *Revista Javeriana*, 76, núm. 380, 1971, páginas 417-422.

² GUILLERMO VALENCIA: *Obras poéticas completas*. Aguilar. Madrid, 1955, págs. 41-47. Todas las referencias de este ensayo están tomadas de esta fuente. Es lamentable que el texto tenga errores tipográficos, como *cérifo* en lugar de *céfiro*.

del Cid, con espadas de pomos de leones y damas de «rectilínea cara». El primer elemento de la definición de poesía queda así sugerido.

El segundo elemento, la «hermosa cobertura», lo menciona Valencia con «los metros... que visten la idea levemente / como las albas guijas un río transparente». Esa idea de la poesía como «velo transparente de la realidad «venía de la tradición platónica y fue definida por Boccaccio en términos de comparación entre la prosa y la poesía»³. Valencia hizo énfasis en el carácter «transparente» de la «cobertura» poética, comparándola con la transparencia del agua. En realidad, parece que tanto Boccaccio como el marqués de Santillana y Guillermo Valencia se referían a las formas «veladas» del lenguaje metafórico en la poesía. Como muestra da la personificación de la Vida y de la Muerte que actúan en oxímoros irónicos, la Vida llora y la Muerte ríe. Citeres, o sea Venus, es la mujer que inspira al poeta, ya sea «la virgen inviolada», la de «ojos cálidos», la artista del piano, o la que vino «con el pie desnudo» a acompañar al autor del *Nocturno*. La Muerte, «la negra Segadora», abate «como un trigo» a la mujer amante y la convierte en Ofelia, la mujer del mito poético.

El tercer elemento de la definición de Santillana lo expresa Valencia en términos de «metros raros de timbres musicales». Aquí parece resurgir el concepto de la *Poética* de Aristóteles que definía la poesía como «imitación por medio del ritmo, la locución y la música»⁴. El metro alejandrino y las estrofas de versos pareados que empleó en este poema parecen ejemplificar ese concepto de «metros raros y musicales».

Es curioso notar el paralelismo que va de la exposición de Santillana al poema de Valencia en ciertos detalles como el poner «un bardo israelita» que «cantó cantos tristes» a la mujer que «era hermana» del «lánguido mancebo». Santillana pone como «el primero que cantó en metros» a Moisés y agrega que «nosotros non, asy bien como ellos, podemos sentir el gusto de la su dulçura». No parece, sin embargo, merecer mucha atención este detalle, que, al fin, podría no ser sino una coincidencia.

Este primer episodio termina con una cita en que Valencia habla de una «doliente hoja (¿página?) que acongoja el sueño y atormenta el ser». Este acercar la poesía al «sueño» tiene mucho que ver con

³ GIOVANI BOCCACCIO: *Genealogia Deorum Gentilium*. Bari, 1951. El libro XIV en su totalidad trata de la poesía.

⁴ ARISTÓTELES: *Poética*, caps. I a V. Cf. I. BYWATER: *Aristotle on the Art of Poetry*. Londres, 1909.

Henrique Heine y con Gustavo Adolfo Bécquer⁵. El sueño parece ser parte de ese hermoso encubrimiento de la poesía y cuadra muy a la medida en la tradición barroca hispánica⁶.

2. LA POESÍA DEL «DETALLE REPRESENTATIVO»

En la segunda parte del poema las «áureas rimas» sugieren morbideces exóticas; los versos guardan «ecos de voces muertas»; los metros «reproducen» los coros de las campanas en el *Día de Difuntos*. Esta sugerencia despierta la idea de la muerte traída por la imagen de «un cuervo sobre una calavera». La muerte hace aparecer la síntesis de una nueva poesía que no se piensa sino que se siente, en la que el numen poético sufre la estigmatización de la belleza, tormento descrito por Kierkegaard con la imagen del toro de Phalaris: «Puede que los sufrimientos atormenten su alma... pero su música es deliciosa.» «Las voces muertas», de que el poeta Valencia habla, se descubren en la «página postrera». Son las «túnicas de Grecia», los senos de París, las copas de licor, el laurel de Apolo, el triunfo de los guerreros germanos y el goce de los hijos de Roma. Esta enumeración lo lleva a concluir que el poeta de la nueva poesía «ama el detalle sugestivo, odia el universo de la retórica y sacrifica el mundo de lo grandioso —como quería Remy de Gourmont— para «pulir un verso» hasta dejar en él la luz y el color de la impresión. Este impresionismo poético lo lleva a seleccionar la garra de león, el áspid de Cleopatra, el rocín de don Quijote, la música de las estrellas y los ecos de los santuarios, para decir que el poeta siente la primavera del espíritu ante los ritos viejos porque es un «incensario que diluye el incienso de sus ritmos en el templo del espacio y del tiempo»; tiene la frente en las llamas de la inspiración y los pies en el lodo de la tierra donde se empantanar todos los ideales. Por ese camino del «detalle representativo» la nueva poesía quería «sentirlo, verlo y adivinarlo todo».

⁵ HEINRICH HEINE: *Libro de Canciones*. Aguilar. Madrid, 1960. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Rimas*. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe. Madrid, 1963. Cf. LUIS PÉREZ BOTERO: «El sueño de la poesía. Heine y Bécquer», en *Humboldt*, 46, 1971, 48-49.

⁶ Sobre este tema del «decir que fue soñado» y de «toda la vida es sueño», ver ROBERT D. F. PRING-MILL: «La victoria del hado en *La vida es sueño*», en *Hacia Calderón. Coloquio angloamericano*. Exeter, 1969. Walter de Gruyter. Berlín, 1970. Sobre el tema «la vida como sueño» en la literatura española, cf. OTIS H. GREEN: *Spain and the Western Tradition*. University of Wisconsin Press. Madison, 1968, IV, págs. 40-41.

Nótese que los detalles que aparecen en este tracto del poema son típicos ejemplos de «los indefinidos cargados de sugerencias» de los que hablaba Edgar Allan Poe y que han servido para caracterizar algunos de los aspectos de la poesía moderna⁷. Esa «indefinición sugestiva» está claramente expresada en los versos

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

Como Edgar Allan Poe y Carlos Baudelaire⁸, Valencia buscaba en la «indefinición sugestiva» un efecto musical. Es en esta parte del poema donde los alejandrinos pareados adquieren su máxima musicalidad. Las rimas son particularmente ricas. Hay en ese dejarse llevar por la música de las palabras algo de lo que Platón llamaba «divina locura» (*Theia moira*) de los poetas. La razón muy difícilmente puede seguir ese paso de las «túnicas de Grecia», al «hacha de Arminio», a los «ideales de don Quijote», el «amar las hostias blancas» y el sentir la brisa de la primavera del espíritu ante los viejos monjes. Esos enormes contrastes —o sea, la paradoja esencial de la vida humana— son la causa que lleva al poeta a confesar que «tiene la frente en llamas y los pies en el lodo».

La belleza de la poesía de los «detalles representativos» es algo así como una música escrita en una clave de tono menor. No se revela sino al oído acostumbrado a la finura de los detalles. Toda Grecia parece estar en las túnicas de sus *korés*. El idealismo de España está en Don Quijote que pasa por el azul del horizonte al trote de su rocín. Y no hay que olvidar que la poesía verdadera puede comunicar al lector su mensaje antes de ser racionalmente entendida (T. S. Eliot).

El pensamiento poético de «amar el detalle» acerca muchísimo este concepto de la poesía a lo que se ha llamado el modernismo, uno de cuyos puntos característicos es «la poesía del hoy y del aquí». Ese pensamiento fue común a los novelistas y a los ensayistas contemporáneos de Valencia, o sea, «la generación del 98»⁹. Pero a los novelis-

⁷ En el ensayo «The Poetic Principle», Poe menciona las «miradas indeterminadas» que alcanzamos a dar, por medio de la poesía, a la «felicidad divina». El principio poético es «la aspiración humana a la belleza suprema» y «la poesía de las palabras» es «la creación rítmica de la belleza». Ver *Poe's Poems and Essays*. Dent & Sons. Londres, 1958, págs. 98-99 y 111.

⁸ CHARLES BAUDELAIRE: *Oeuvres Complètes*. Ed. du Seuil. París, 1964.

⁹ Véase Pío BAROJA NESTI: *La nave de los locos*, en *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1948, IV, pág. 320. Ortega y Gasset afirma que «la tendencia realista» es el *exemplum crucis* de la estética moderna. Pone «lo ex-

tas interesaba más lo vital, lleno de savia, que lo puramente «sugestivo». Al exotismo de «un áspid escondido entre las flores» preferían la acción de un aventurero o «las memorias de un hombre de acción». Rubén Darío, en cambio, musicalizaba las sugerencias indefinidas en poemas como «Divagación» donde también aparecen «amores exóticos», y en «Sonatina» donde, como el nombre lo sugiere, lo indefinido se hace pura música de palabras. La imaginación no tiene asidero sino en un cuento infantil¹⁰.

3. UN AVANCE DE LA POESÍA DE PROTESTA

En la tercera y última parte del poema aparece una muestra anticipada de lo que más tarde se llamará «poesía de protesta». La metonimia: «Los labios de tu herida / blasfeman de los hombres, blasfeman de la vida» bien se puede interpretar como el comienzo de una queja contra la incompreensión humana hacia los poetas. En efecto, la creación poética es el resultado de «pensar mucho, sentir mucho y amar mucho». La consecuencia que logran es solamente «robar la calma» a los amantes del pacifismo cobarde. Pero esas «ráfagas de misterio» que pasan por entre «los negros pinos» parecen sugerir que el amor es una semilla de vida nueva, tal vez sea la vida del más allá, simbolizada por la invocación a Jesucristo.

Esa «blasfemia contra los hombres» y esa «ráfaga de misterio» no las comprende nadie. Unos dicen que el amor, otros que el dolor fue lo que «dijo su tristeza». Nadie se pone de acuerdo. No queda sino la doble blasfemia contra los hombres que no entienden al poeta y contra la vida que está con «los pies en el barro». El poeta desaparece como un dios nacido de Júpiter y Leda. Para los hombres fue una «lánguida anémona», la primera flor de la primavera, o la última luz

traordinario de la novela» en «la maravilla de la hora simple y sin leyenda». Concluye que la novela es un arte que consiste en «pellizcar» al lector con las menudencias claramente intuitivas. Así llega a lo que llama «la calidad del detalle» que decide de la calidad del libro. Cf. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Meditaciones del Quijote*. Revista de Occidente. Madrid, 1960, págs. 185-186. Estos dos conceptos, el de Baroja, del «detalle verdadero», y el de Ortega y Gasset, de «la calidad del detalle», son los que mejor definen los movimientos literarios modernistas.

¹⁰ RUBÉN DARÍO: *Obras poéticas completas*. El Ateneo. Buenos Aires, 1953, páginas 575-81. En la introducción a *Prosas profanas* escribió: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.» *Id.*, pág. 571.

de un cirio que se apaga. Su vida fue la de Desdémona, la heroína trágica «confidente del mérito y consciente de la inocencia de Bravantio, pero «incapaz de sospecha», según el drama de W. Shakespeare¹¹.

La protesta contra el hombre y contra la vida se identifica con el «gemido de las desesperanzas». Aquí parece incluir Guillermo Valencia los dolores de la humanidad vistos por el poeta que es el «místico sediento» de algo que podría ser la justicia para todos los incomprendidos. Este verso se equipara a la estrofa de «Los crucificados», en que los poetas son denominados «videntes» y son invitados a «refugiarse en las sombras». De su lucha contra «los salvajes de puño sanguinario» no queda sino «el verso» que es como una tenue lamparilla que ilumina las tumbas. Los poetas son los «mártires del ideal», los «cristos sedientos», asesinados por los que no comprenden «a Dios en el Calvario»¹².

Parece que en este cuadro final Valencia pone los colores de una condenación apocalíptica. El verso «pagano y decadente» que, paradójicamente, es digno del «fresco Adonis», en que se «cifra el sueño del poeta», no lo dice nadie. Al final, solamente se repite, como una tautología, la doble blasfemia y el «gemido de la desesperanza».

4. IMAGEN CENTRAL

Al empezar a leer el poema el lector piensa espontáneamente en un cuadro pintado por Jacques-Louis David en el año 1800 y en el que representaba a la señora Jeanne-Françoise Recamier. En efecto, ese cuadro tiene los detalles descritos por Valencia: el traje suelto, los voluptuosos pliegues, el color blanco indeciso. Está tendida en un diván *de terciopelo rojo. En el óleo que se conserva en el Louvre, madame Recamier no tiene nada en la mano; está tendida como una «parásita de hielo»*¹³. El poeta de Popayán parece haber puesto en ese cuadro ideal un libro de versos y convertido esa figura, que encarnaba la femineidad en tiempo del Imperio, en la imagen de la poesía. Esto es lo que parece al lector «desapercibido». ¿A quién tuvo, en realidad, ante la vista el poeta para inspirarse? Hasta el presente no lo sé.

¹¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works of*. Doubleday, s. d. Nueva York, págs. 724-758.

¹² VALENCIA, *op. cit.*, págs. 54-57.

¹³ Cf. HANS L. C. JAFFÉ Ed.: *20.000 years of World Painting*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1967, pág. 275.

Hubiera querido averiguarlo porque el tema de la poesía parece encarnarse totalmente en esa figura de mujer.

La primera parte del poema es lo que la dama ve en el libro. Allí está la poesía como la pensaban los retóricos o los académicos o, simplemente, la poesía tradicional. En la segunda parte el poeta dice lo que la dama «se quedó pensando». Es la poesía como es dentro del corazón humano, dentro de la vida «del bardo que puso fin al poema de su melancolía».

La poesía como objeto es una «hermosa cobertura»; es «metros raros de musicales timbres»; es la Vida, la Muerte, el Tedio; es una figura de mujer; es el mancebo lánguido que busca a su hermana a la luz de la luna. La poesía como vivencia interior es un ambicionar, un pedir, un ansiar, un amar los detalles, un querer remos de águila y garras de leones, un seguir los ideales de don Quijote, un esperar la música del éter, un oír los ecos de los lugares santos, un rejuvenecerse ante los antiguos textos, un sentir la frente en llamas y los pies en el lodo; en síntesis, un deseo supremo de «sentirlo, verlo y adivinarlo todo». Finalmente, la poesía como protesta es una paradoja de amor y de dolor, de blasfemia y de oración, de primera flor de primavera y de última luz que se apaga; en otra síntesis, es la muerte de un hijo de Júpiter, sediento de misterios, que tuvo la tristeza de haber pensado, sentido y amado mucho. Muere sin que nadie logre comprenderlo y sin que nadie pueda decir en qué consistió su tristeza, porque era la tristeza de haber sido un hombre mortal.

En la última parte, «la dama de recamado viso» no es sino una espectadora. La poesía es «un raudal» incontenible. A él se lanzan al rendir el aliento, los poetas jupiterinos poseídos de una cierta «locura divina». La poesía, en ese momento, no es un libro en las manos de una mujer, sino el río incontenible de los ensueños.

5. POESÍA PURA

En la poesía es posible distinguir el arte poético o el poder construir un poema y la obra poética constituida por el poema tal como queda escrito. En inglés hay una diferencia muy clara entre *poesy* entendida en el primer sentido y *poetry*, que expresa el segundo. El metro, el ritmo, la rima y la estructura estrófica parecen colocarse en el nivel de la obra poética. Son poesía en el sentido material. En 1850, Edgar Allan Poe introdujo la doctrina poética de una cierta «indefinición sugestiva» que es el secreto del arte poético encerrado en las

obras poéticas hechas con ingredientes esencialmente musicales. Esa «indefinición sugestiva» toca en los límites de los dominios de la mística en términos usados por Schiller y Schlegel¹⁴. Lo *místico* poético es lo que yace detrás del sentido obvio de las palabras. Es lo mentado, en contraposición a lo mencionado. Hasta cierto nivel se sitúa más allá de los límites de la denotación, o sea, dentro de los dominios de la connotación de las palabras.

Partiendo de este punto de vista, Baudelaire proclamó la liberación de la poesía de la dominación de los principios retóricos y la situó en el área de la musicalidad de las palabras. Estas ideas estaban en vigencia cuando Valencia escribió el poema «Leyendo a Silva». Lo que obtuvo en este poema fue lo que A. C. Bradley llamó en 1901 «poesía por sí misma». Consiste en el poema que no expresa sino lo que es poético. La forma y el contenido se identifican. El grado de pureza del arte poético se mide en la medida de esta identificación. Un cuarto de siglo después, André Bremond igualó la poesía a la oración. Jorge Guillén, por su parte, rechazó la tesis de que la poesía pura estuviera en el dominio del arte poético y la situó en el poema. La poesía pura para Guillén es lo que queda del poema cuando se le quita todo lo que no es poético¹⁵.

Pensando la poesía en los términos expuestos, descubrimos que «Leyendo a Silva» se limita casi exclusivamente a la esencia de la poesía. No parece querer decir sino lo que es la poesía, a través de las obras poéticas y en sí misma, como «sed de un místico», como «ensueño» de un iluminado o como «gemido de desesperanza». En este punto Valencia parece coincidir con su contemporáneo Bradley y anticiparse a los teorizadores de la poesía pura, André Bremond y Jorge

¹⁴ Schiller, al hablar de la «manifestación de la belleza», afirma que «es el misterio lo que nos encanta»; lo «que despierta al hombre del 'sueño de los sentidos' no es la verdad entendida, sino el misterio adivinado». Véase J. C. FRIEDRICH VON SCHILLER: «Letters Upon The Aesthetic Education of Man», en *Literaty and Philosophical Essays*. Harvard Classics, Charles W. Eliot Ed. Collier. Nueva York, 1910, págs. 221-313. Esta misma idea de la belleza relacionada al misterio aparece en Schlegel. Para este autor, la belleza viene de «la abundancia del conocimiento y del amor». El hombre se eleva a la búsqueda de lo infinito porque lo terrestre no le satisface. El visionario (el poeta) descubre en la creación los caminos ocultos y la influencia pervasiva del amor». Véase FRIEDRICH VON SCHLEGEL: «On the limits of the Beautiful», en *Aesthetic and Miscellaneous Works*. Bell and Sons. Londres, 1915, págs. 413-424.

¹⁵ Véanse, CHARLES BAUDELAIRE: *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, 1857; A. C. BRADLEY: *Poetry for Poetry's Sake*, 1901; ANDRÉ BRÉMOND: *La Poésie Pure*, 1926, y JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y Poesía*, Madrid, 1962.

Guillén. Con Bremond, Valencia hizo de la poesía una especie de oración. Con Guillén, Valencia coincidió en no haber puesto en su poema sino lo que es poesía.

La crítica literaria de alto vuelo podrá encontrar grandes valores estéticos en esta preciosa obra poética. La crítica menor tropezará con detalles que parecen de gusto pobre como los «caracoles babosos», los «cálices inodoros» y las «noches oscuras». Yo estoy por creer que estos coloquialismos, lo mismo que los neologismos atrevidos como el «són calino» y «las miradas nictálopes» son parte del aparato exterior de la poesía, como lo señaló Arthur Simons en su descripción de la poesía de Jules Laforgue¹⁶.

LUIS PÉREZ BOTERO
University of Saskatchewan, Saskatoon.
(Canadá)

¹⁶ ARTHUR SIMONS: *The Symbolist Movement in Literature*. Dutton. Nueva York, 1899. JULES LAFORGUE: *Oeuvres Complètes*. Société du Mercure de France. Paris, 1925-1926.