

La bardolatría, el caracol y los cangrejos

Una polémica sobre la poesía de Guillermo Valencia

Escribe: VICENTE PEREZ SILVA

A las plumas de Lope de Azuero y Bernardo Arias Trujillo se agrega ahora la de Eduardo Carranza, entusiasta animador y destacado exponente del grupo de poetas denominado Piedra y Cielo, y “uno de los temperamentos más poéticos que ha tenido nuestro país”, al decir atinado de Andrés Holguín. Carranza, dueño de una extraordinaria capacidad para el canto —son múltiples sus creaciones poéticas— también arremetió contra el maestro Guillermo Valencia, considerado por la mayoría del pueblo culto de Colombia como “el máximo poeta de la patria”. Ponerlo en duda siquiera —escribió Carlos Martín— constituía un pecado de lesa desacato contra las formas y los principios del patrimonio nacional convertidos en intocables por la tradición.

En efecto, con el artículo titulado *Bardolatría* que se publicó en el Suplemento Literario de *El Tiempo* de Bogotá, correspondiente al 13 de julio de 1941, Eduardo Carranza prendió la controversia en torno a la poesía del maestro Valencia. Cabe recordar que el mencionado artículo está precedido de la siguiente nota:

“La dirección de este Suplemento no comparte ninguno de los conceptos emitidos en el escrito que sigue, en relación a los ilustres maestros Baldomero Sanín Cano y Guillermo Valencia. Este artículo se publica únicamente en gracia de polémica y habida cuenta de ser su autor uno de nuestros más constantes y distinguidos colaboradores”.

Gran parte de la referida polémica, con las reminiscencias del caso, está contenida en el libro de Gloria Serpa de De Francisco *Gran Reportaje a Eduardo Carranza* (Serie "La Granada Entreabierta", Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1978) de donde se hace la reproducción pertinente.

Para nuestro cometido, consideramos del todo imprescindible traer en esta oportunidad las valiosas páginas de dos escritores, por demás sobresalientes en el campo de nuestras letras, que no se recogieron en el libro antes mencionado: Tomás Vargas Osorio, integrante del grupo Piedra y Cielo, fallecido en temprana edad, y Antonio García. Y es preciso, así mismo, transcribir los importantes conceptos emitidos desde México por el maestro Alfonso Reyes y por los ilustres poetas Enrique González Martínez y Octavio Paz.

Estos conceptos se publicaron en la revista *Noticia de Colombia* (México, D.F., números 1, 2 y 3, correspondientes a los meses de septiembre, octubre y noviembre de 1941, respectivamente), a la sazón dirigida por Germán Pardo García. Sobre decir que nuestro consagrado poeta y compatriota, también había publicado en las páginas de su revista el artículo de Carranza que desató la polémica.

A los anteriores documentos de crítica literaria, conviene agregar el artículo titulado *Balance de "Piedra y Cielo"* (*El Tiempo*, octubre 1º de 1944) de Joaquín Piñeros Corpas, mediante el cual, como su título lo indica, se analizan las calidades y ejecutorias cumplidas por todos y cada uno de los integrantes de la célebre y controvertida agrupación, que de todas maneras dejó huella en la historia de la literatura colombiana.

También insertamos en estas páginas la polémica en verso sostenida entre Temis y Temístocles, seudónimos que responden a los nombres de Genaro Muñoz Obando y Daniel Arango, respectivamente. En un comienzo, la punzante fábula que dió pié a la polémica se atribuyó al maestro Guillermo Valencia, pero como queda escrito, la paternidad de dicha composición poética corresponde al mencionado poeta Muñoz Obando.

Genaro Muñoz Obando (1890-1954) sobresalió en la cátedra universitaria, en el foro y en las lides políticas de su tiempo; se dedicó también, con singular esmero, al cultivo de las humanidades y de las bellas letras. En esta actividad, al decir

de Baldomero Sanín Cano, “no perteneció a escuelas antiguas ni modernas. Trató de expresar la belleza de acuerdo con su conocimiento de los hombres y de las cosas, y en su obra total a veces se sienten las vibraciones de la modernidad entre el sosiego y la serena amplitud de las formas clásicas”.

Sin duda alguna, Genaro Muñoz Obando fue un gran poeta, y a tal punto que el mismo Guillermo Valencia, su amigo y coterráneo, lo consideró como uno de los poetas más sobresalientes y espontáneos de su generación.

Cuando *El Tiempo* reprodujo la fábula de marras y publicó la respuesta de Daniel Arango, lo hizo con la siguiente observación:

“Ofrecemos a nuestros lectores a continuación la fábula que con el seudónimo de *Temis*, publicó en la página literaria de *El Siglo* del 9 de los corrientes (agosto de 1941), un distinguido artífice del verso colombiano —se advierte en ella la garra del león— y la fábula que uno de nuestros más jóvenes colaboradores ha escrito especialmente para este Suplemento. Fácilmente se ve que en éstas —como en otras muchas y celebradas composiciones— el vocablo “verso” no es exactamente sinónimo de poesía”.

Réstanos decir que la polémica cruzada entre *Temis* y *Temístocles* la hemos tomado de la obra poética de Genaro Muñoz Obando que lleva por título *Voces* (Popayán, Imprenta Departamental, 1954), edición que fue dirigida por el Dr. Luis Carlos Irigorri. Al final de los *Antecedentes* de la polémica que ahora revivimos, aparecen las iniciales V. A. M., que corresponden al nombre del Dr. Vasco Aurelio Muñoz, hijo del ilustre bardo payanés.

I — LA BARDOLATRIA

Valencia y los poetas jóvenes.

En su *Recuerdo presentido*, “Una hora con el Maestro Guillermo Valencia” (págs. 51 y siguientes), Carranza nos cuenta su visita y su charla con el gran maestro intocable, y consigna la reacción de éste ante las críticas que estaban formulando los poetas jóvenes a su estética clásica.

“En el más hermoso sitio de la campiña payanesa se alza la mansión señorial de Valencia...”

Viene la tarde de Popayán como un ensueño violeta. Las colinas se dibujan puras y eternas en el sereno azul. Se escucha el vuelo de las almas. Entonces el poeta paseaba entre la fuerza de los robles y la ternura de las azaleas musitando:

*Hay un instante del crepúsculo
en que las cosas brillan más...*

Recuerdo que Valencia me obsequió con este poema autógrafa.

En este prestigioso escenario, conocí a Guillermo Valencia en diciembre de 1935. El Maestro me favoreció desde entonces con una especial y generosa amistad, que años después languideció a causa de algunos incidentes polémicos.

¡Días dorados! Yo había publicado mis primeros versos entre el fervor de algunos amigos y la furia o la risa de otras personas. Era el impetuoso amanecer de la primera juventud. Era el éxtasis de la inicial efusión literaria. Visité a Valencia; previa una encantadora invitación escrita, en compañía de Jaime Paredes, Alejandro Valencia y Elías Salazar García. Nos acompañaba —jinetes los cinco, de Popayán a Belalcázar— su hijo Guillermo León. Teníamos veinte años. Acaudillábamos un fogoso movimiento juvenil de tipo nacionalista y bolivariano, y escribíamos el semanario *Derechas*, de tan romántica memoria. Descabalgamos. Valencia nos recibió en el primer descanso de la amplísima escalera. Me tendió sus bellas manos y recuerdo, exactamente, sus primeras palabras: 'Amigo, me dijo, nuestras amadas musas siguen fulgurando! He leído algunas cosas tuyas', añadió gentilmente, y nos ofreció la casa con su elegante ademán hospitalario de castellano viejo. Fuimos a la biblioteca llena de sombras insignes y de prestigiosos recuerdos. En una copa de oporto cantaba el ruiseñor del vino. Se habló de toros, de literatura, de política. Valencia, lo sabe todo el mundo, era dueño de la más seductora conversación: voluble, vivaz, radiante, hecha de mágicos recursos, de fulgurantes réplicas, de síntesis felices, de encanto anecdótico, de intenciones cáusticas. Poseía, además, el dón de la caricatura verbal y era un insuperable acuñador de frases metálicas, de sutiles definiciones, de retratos ingeniosos, de paradojas y de las más expresivas y plásticas comparaciones. Entre la majestad de sus palabras brillaban vetas de ironía, de llaneza, de fantasía.

De pronto exclamó —entre amable, olímpico y burlón— volviéndose a mí: “Parece que entre los más jóvenes se hacen muy serios reparos a mi estética”. (Algo había yo escrito sobre el riesgo y ventura de la retórica parnasiana).

“Se dice, Maestro, le contesté, con juvenil audacia, que hay en su poesía un exceso de elementos culturales, de cautela y de contención que la tornan fría e impávida”.

“Amigo, me dijo levantándose rápido y leonado: en las más altas cumbres hace frío”.

Yo pensé en el encanto de las tierras templadas, en el dichoso país del verano, pero nada acerté a contestar. Me sentía semejante al galán baudeleriano de *La gigante*, “como pobre aldehuela al pie de la montaña”. (Y supe, de repente, que esta tarde era un recuerdo presentido. Y que algún día sería un sueño).

Luego salimos al campo. Y ¡cabalgamos, orillas del Cauca! Caía la indecible tarde de Popayán. “Yo tenía veinte años y un lucero en la mano”. La vida como una doble alondra transparente cantaba a la altura de nuestros oídos. La juventud, como una savia azul me maduraba el corazón. Galopamos, ¡orillas del Cauca! ¡Praderas de Inagra y Jenagralta! ¡Cielo atardecido de Popayán! Palpitaba ya el primer lucero entre “torbellinos de nácar”.

*Y nos llegaba el pulso de la tierra
en el tranco ligero del caballo”.*

“ORIGEN DE LA POLEMICA

“A mediados del año de 1941 aparece en las páginas literarias dominicales del periódico *El Tiempo*, un artículo del maestro Carranza sobre el poeta Eduardo Castillo. Sus conceptos críticos, revolucionarios para la época, suscitaron una larga polémica que dio mucho que hablar a los intelectuales, mucho que escribir a los escritores y que hizo darse cruces a más de una persona. Se estaba tocando a los intocables. Por primera vez se estaba atacando al más agudo mal colombiano: la *bardolatría*.

Transcribimos los párrafos pertinentes que, según el poeta Carranza, fueron el origen de la polémica sobre Valencia:

“Decía Théophile Gautier, en unas célebres páginas que habrían de ser el evangelio de los parnasianos, que si de algún pecado podría acusárseles era del que llama la Escritura “concupiscencia de los ojos”. En efecto, nunca como en la época del Parnaso, miraron los poetas la superficie de las cosas con tan ávidos ojos. Ellos ganaron para la poesía el volumen, la textura, el color, el calor, la vibración, el brillo del mundo, *¿Pero de qué le sirve a la poesía ganar el mundo si pierde su alma?*

“No cabe duda de que el más representativo entre los parnasianos de América ha sido don Guillermo Valencia. El supo trasladar con soberano talento a nuestro idioma, esta debatidísima tendencia. Así, la poesía del payanés, como la de Heredia, por ejemplo, quiso ser estatua, arquitectura, friso y retablo. El afán plástico le condujo a complacerse en las fastuosas evocaciones. En las brillantes recreaciones romanas; arábigas, bíblicas y grecolatinas. Por esto su obra podría denominarse con el certero título que a un fragmento de las *Prosas profanas* erigió Darío: las *Recreaciones arqueológicas*. Valencia había ganado para la poesía toda la magia deslumbradora del mundo antiguo. *¿Pero, de qué le sirve a la poesía ganar el mundo si pierde su alma?*

“Los post-modernistas iniciaron sentido crítico, supo eludir nosotros dos poetas esenciales, Porfirio Barba Jacob y Eduardo Castillo, la buscaron por caminos diferentes: Barba con su nostalgia de una vida superior, con su patético acento orgulloso de ángel caído, Castillo internándose, transparente de sueño, en el maravilloso *Jardín de la infanta*.

“Castillo, dotado de un inefable sentido crítico, supo eludir las tres tendencias en que se dividía la literatura colombiana hacia mil novecientos: el yerto academismo malhumorado a lo Luis María Mora, la verbosidad lacrimosa a lo Julio Flórez y el modernismo a lo Valencia, que tantas jaquecas de origen literario ha producido en el país con su preocupación oratoria, con su luz y con olor de taller. La poesía de Valencia nos deslumbra con su impávida claridad mental. La de Castillo, bañada de una tierna luz cordial, queda temblando suavemente sobre nuestro espíritu. Castillo se situó en la admirable tradición de José Eusebio Caro y José Asunción Silva: las aguas vivas del corazón fertilizan su canto”.

Comienza la polémica.

Guillermo Valencia y el espíritu.

¿De qué le sirve a la poesía ganar el mundo si pierde su alma?, pregunta con acento atribulado un crítico de las nuevas tendencias en poesía. Entendemos que si la poesía tiene un alma, necesariamente para los lectores debe tener un cuerpo. Pensamos igualmente que el alma no puede ser otra cosa que el contenido de la poesía y el cuerpo forzosamente debe ser la forma. En toda obra de arte el pensamiento, la idea, la emoción que son el alma, están inseparablemente unidos a la forma. En la poesía nunca será posible desligar estos dos elementos. No hay reacción química tan fuerte y tan sutil que pueda separarlos. A veces un cuerpo lánguido y enteco echa a perder las facultades del alma. En veces la flaqueza del cuerpo sirve para exaltar las cualidades del alma. Mas si se pierde el alma, con ella desaparece el cuerpo, y si falta el cuerpo, será menester conformarse con la ausencia del alma, que es su función, como dicen los monistas o su vivificadora según el pensar de los animistas.

Para sostener su interesante contraste el crítico de que se habla compara, no sin esconder la preferencia por su malogrado amigo, a Eduardo Castillo con Guillermo Valencia. La pasión intelectual muy intensa y justificada del censor a quien nos referimos por Eduardo Castillo le hace decir en emocionadas frases que el alma está en las poesías del Samaín colombiano, al paso que Guillermo Valencia y los parnasianos, entre los cuales quiere clasificarlo apenas, ha logrado salvar el cuerpo. Si fuera posible la hazaña de mantener el cuerpo vivo, sin conservar el alma, a quien llegase a lograrlo deberíamos ponerle entre el número de los grandes realizadores.

Valencia ha salvado el cuerpo de la poesía precisamente por haber puesto en ella un fastuoso contenido de ideas, de intensas emociones, de sugestión poderosa y de infinitos anhelos. Castillo, hondo y sentido poeta de sus penas y sutiles imaginaciones, encanta con la pureza de la forma, a la cual le consagró la más intolerante de las preocupaciones. Era un vate de sí mismo, de sus días y de su ambiente; personalísimo y a todas horas semejante a sí mismo, sin pecar de monotonía. Toda su obra está envuelta en una gasa de dolor y de ensueño que a menudo hace

difusos los contornos sin arrebatárles por eso el encanto de su valor representativo. Con todo, es cuerpo y alma.

Valencia es un poeta universal. El placer, el dolor, la angustia, la esperanza, *todo el cansancio, toda la fiebre, toda el hambre*, el fulgor de las llamas, las adherencias del lodo, el mártir y la fiera, la suntuosa vida del magnate, las indigencias del can desamparado, todo cabe, surge y brilla en su paleta de artista incomparable. El se ha apoderado de la ciencia antigua para conocer el alma de los tiempos remotos en el pasado y cavila sobre los textos de los contemporáneos para sorprender, por analogías, toda el alma del hombre. Esa base de conocimientos y de curiosidad inexhausta hace de él un poeta excepcional, en su tiempo y le coloca entre aquellos que como Lucrecio, Dante, Goethe conservaron el cuerpo para salvar el alma.

La luz y olor a taller, en las poesías de Valencia les ha causado jaquecas a los aprendices de gimnasias verbales en Góngora y en los trapevistas del concepto y de las metáforas reñidas con la naturaleza. ¿Dónde circuló nunca más alma que en los verdaderos talleres del arte? Basta leer el *San Jorge de Carducci*, las páginas de Walter Pater sobre la Gioconda, las expansiones de un espíritu tan refinado y tan extenso como el de Roma para comprender cómo están llenos de espíritu, de alma presente y futura, de evocaciones profundamente humanas en una palabra.

En los talleres se recopila el alma de la calle, el espíritu del paisaje, la luz de firmamento. Los poetas de verdadera inspiración nunca se fatigan de visitar los talleres para captar en ellos momentos de la vida interior, de la grandeza humana que acaso se les hayan escapado en su contacto con el tumulto y sus conversaciones con críticos premurosos.

Hay más alma, por ejemplo, en la *Parábola del foso* y en el poema del *Centauro* que en muchas contorsiones surrealistas del momento que va pasando. La *Parábola del foso* muestra una fase miserable del montón humano, señala cómo para derruir la grandeza es necesario socavarla. En *San Antonio y el Centauro* no hay luz de historia solamente. El poeta evoca con maestría de narrador y de filósofo la línea divisoria de un momento de la vida general del planeta en que una idea encarnada en símbolos dominadores se aleja en el desierto a vista de quien

representaba una nueva idealidad, entre la aurora de un concepto superior de las relaciones humanas.

No es de sorprender que haya espíritus organizados para inclinarse con jaqueca ante este género de evocaciones.

Entre las características de la poesía cuyo representante en Colombia es Guillermo Valencia, predomina lo espiritual, predomina su noción filosófica de la vida, que trata de abarcar todas las ideas y vaciarlas en los moldes de su propia sensibilidad. Parece parnasiano porque en la forma y en el contenido estos poetas dejaron huella perdurable y su ejemplo es un valor adquirido de que no podrá el hombre desprenderse. Tiene lampos románticos su hechura, porque el romanticismo no fue moda pasajera sino una renovación de tan hondo alcance y tan significativa extensión que produjo en el espíritu humano transformaciones perdurables como las religiones y las filosofías. Tomó Valencia de los impresionistas cuanto en esa doctrina vale en el sentido de aproximación a la naturaleza y de ensayo de representación inmediata de las apariencias. De los simbolistas captó la verdad trascendente, la enseñanza de que la palabra es un símbolo y de que el lenguaje nació, ha crecido y se desenvuelve porque el hombre tiene la capacidad divina de transformar las apariencias en símbolos. Toda su poesía es espíritu y como él mismo lo ha dicho, comentando el aforismo de Nietzsche, escribe con sangre porque la sangre es la mejor expresión del espíritu.

B. SANÍN CANO.

Carranza contesta con su famoso artículo: *Bardolatría*.

“El maestro Sanín Cano ha combatido algunas obvias y desprevenidas afirmaciones mías en torno a la obra poética de Guillermo Valencia. El ilustre orientador y exégeta del novecientos ha dejado caer toda la pesadumbre de su autoridad sobre este aprendiz de crítico y glosador de la literatura.

Ante todo quiero apuntar que yo pertenezco a la minoría, a la absoluta minoría, de quienes creen que es conveniente llevar al aire libre de la discusión periodística ciertos problemas estéticos, de quienes no desean afiliarse a esa penumbrosa escuela de crítica que se practica valerosa y demoledoramente en el rincón del café con un tono y de una manera estrictamente confi-

denciales. Algunos letrados anteriores a mi generación han renunciado siempre con admirable prudencia y arrojada cautela al deber de expresarse públicamente sobre obras y autores. Señores escritores: no más el comentario de soslayo, erizado de elusiones mentales, tan semejante a cierto género de maledicencia no muy digno de hombres. Que sobre la crítica nacional sople un viento solar de sinceridad y veracidad, un saludable viento varonil que despeje tanta sospechosa niebla, tanta equívoca bruma suspicaz. A decir cada uno su verdad aunque esa verdad se pague con un poco de la propia sangre. No vayáis a sonreír, señores escritores, si os recuerdo que Marinetti ofrecía su sangre por la redención de la poesía.

Al referirnos a la poesía de Valencia, lo hacemos con el hondo respeto que nos merece su personalidad. Siempre vimos en él a uno de los más admirables ejemplares de hombre que haya producido la humanidad colombiana. Sólo que su obra literaria es ya un hecho clásico y como tal pertenece al pasado histórico: un pasado que, cada día más lejano, se pierde tras esa línea divisoria que constituye en la cultura el año de 1914. De entonces para acá han ocurrido algunos hechos del orden de la sensibilidad que fatalmente tiene su reflejo en las letras. Han advenido nuevas maneras literarias, se ha producido una revolución fundamental en el subsuelo de la creación poética y nuevas estrellas han ascendido al cielo de los cantos. Esto no lo ignora don Baldomero Sanín Cano, profesional de las últimas noticias, adelantado por lo recién amanecido, vigía de novedades, meritorio atalaya al acecho de todo cuanto tiene el confuso nombre de las constelaciones recién descubiertas.

Como hecho histórico que es, la poesía de Guillermo Valencia constituye un sujeto de investigación, una materia de examen. A lo largo de cuarenta años ha caído sobre ella un diluvio de alabanzas; existe ya para estimarla una sospechosa literatura de clisé: "El príncipe de la poesía castellana, el mayor poeta del idioma, el más grande entre los que hoy cantan en América, el artífice supremo y genial del verso... etc., etc.". Procuraremos deslizarnos cautamente entre esta imponente selva de lugares comunes. Pero hemos de anotar que el establecer un cerco de reservas en torno a la obra valenciana no es empresa carente de peligros: pues parece que en el país no hay sitio para el admirador razonable de Valencia. Se trata de *un caso de bardolatría* semejante al que anotaba Bernard Shaw en

relación a los contemporáneos de Shakespeare. (A propósito: Sanín Cano se olvidó de incluir a Shakespeare entre los pares de Valencia al lado de Lucrecio, Dante y Goethe).

Se ha repetido hasta la saciedad que Valencia es un gran poeta. Aún dura sobre su nombre la gloria que tan temprano cayó sobre él, como la mañana sobre el canto de un pájaro. Pero el gran poeta suele constituir un insólito suceso, una extraordinaria especie de hombre: el que refleja poderosamente su tiempo, el que asume todo el dolor o toda la alegría, toda la esperanza o la desesperación, el goce y la pena, la dicha y la tristeza de una generación, el corazón desnudo, el barco ebrio, el alma a la deriva hacia lo desconocido o hacia lo infinito. El gran poeta, lo ha escrito nuestro gran Barba Jacob, ha de haber sido hechizado, "ya el hechizamiento sea divino, como en san Juan de la Cruz, ya sea la tristeza de amor incurable como Bécquer, ya sea luciferino y sonámbulo como en mí, ya sea ondulante y llameante como en Rubén o en don Ramón. Hay que estar hechizado...". El gran poeta se constituye en buzo de la persona humana en su más vertiginosa profundidad, en descubridor de las misteriosas correspondencias de los seres y las cosas, en puro labio encendido de la angustia universal. En la palabra del gran poeta hay algo que no puede faltar y es la hondura de la emoción; anhelante hondura hacia arriba, hacia el cielo, como en san Juan de la Cruz; hondura desesperada hacia abajo, hacia el infierno, como en Baudelaire. Toda gran poesía ha de tener, fatalmente, una tercera dimensión de profundidad y una cuarta dimensión de misterio. Nunca pudimos entender ese estilo de poesía que algunos, ya muy pocos, preconizan y practican: poesía de nítidos contornos, de líneas secas, de gran aparato verbal, poesía sin perspectiva, sin horizonte, sin bruma, sin misterio, como la de la antología de Goethe envejecido y la de los parnasianos franceses y americanos. Al gran poeta no se le exige que sea un humanista, un filósofo o una cabeza enciclopédica. Se le exige solamente eso: que sea un gran poeta con todas sus tremendas implicaciones.

Para mí —¡blasfemo de mí!— Valencia es apenas un buen poeta. Un buen poeta al uso del Parnaso. Le faltan a su obra trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico-verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico, genial si se

quiere, al servicio de un poeta menor. El instrumento que maneja es seguro, fuerte y fino. No se sirve de él para animar las grandes causas o declarar grandes pasiones, sino para exponer grandes temas. Para relatarnos sus excavaciones en el pasado, para recrear antiguas escenas deslumbradoras. Para resucitar una Grecia bastante convencional a base de cielo azul, gentiles cigarras, clásicos laureles y columnas truncas. O una Roma bastante escolar a base de circo y estatuas, crueldad y laureles y relamida mitología. Y mármol, mucho mármol de diversas canteras. Todo eso estaría mejor si antes no hubieran escrito Leconte de Lisle y Heredia.

Quizá menos agudo que el de otros más afortunados, mi espíritu nunca pudo percibir la hondura de los conflictos ideológicos, de las oposiciones religiosas que plantea y resuelve. En todo caso he creído siempre que el destino de la poesía es muy otro al de probar algo, por ortodoxo que sea el propósito, y por elocuente que sea el idioma de los centauros.

Los versos de Valencia se deslizan con majestuosa andadura, en terso y brillante discurrir; cabrillean de calculadas metáforas, se encrespan de rizos y volutas idiomáticos. Son los versos de un retórico triunfante, de un frígido, culterano y habilidoso artista, de un concienzudo cincelador: producto de una asombrosa destreza técnica, de una poderosa inteligencia dominadora de arduidades verbales. Pero permanecen exteriores a nuestra alma, ajena a nuestro corazón. Y es que apenas rozan las zonas de lo entrañablemente humano. Y solamente lo humano es universal. Su poesía es victoria de jinete sobre la técnica, triunfo de la inteligencia. Pero la técnica inteligente, así se dé en sumo grado, no es toda la poesía si no opera sobre la tórrida y nebulosa substancia de los sueños y los amores. Y si la poesía no me sirve para apresurarme la sangre, para abrirme de repente ventanas sobre lo misterioso, para ayudarme a descubrir el mundo, para acompañar a este desolado corazón en la soledad y en el amor, en la fiesta y en el desamor, ¿para qué me sirve la poesía? Si la poesía no me es voz trémula y delgada compañera de la ausencia, si no me expresa la indecible noche, si no pasa sobre mi alma como un aroma delirante, como un oscuro viento cargado de semillas, si no me embriaga y enajena las sienes y el corazón, ¿para qué me sirve la poesía?

En la obra poética de Valencia hay mucho de *literario* y no se olvide que la literatura es *el ángel caído de la poesía*. En los últimos años se acentúa mucho la sinonimia entre las palabras *poesía* y *misterio*. El logicismo, el racionalismo poético, van siendo ya teorías de museo. En el lirismo lo esencial no es lo que se dice sino lo que no se dice, la dorada niebla de sugestión que esfuma los contornos del poema; lo que va entre líneas, lo que hay más allá de las palabras y su sentido estricto. Los parnasianos quisieron desterrar de la poesía el elemento mágico, la contribución dionisiaca, la fuerza elemental y delirante, el sueño, la inspiración. E imponerle la impávida tiranía de un cauce lógico. De aquí que ordinariamente no hallemos en su verso esa honda y pura música del alma, que no es la externa sonoridad a base de consonantes y de ondulaciones eufóricas. Que no se apoya en elementos verbales, que no gallardea ni tintinea. Música "más sutil, que no suena, pero que está entre los versos, entre las palabras, que es como el aire que circula en medio de toda forma concreta o como el fluído imponderable en que todo está inmerso y lo penetra todo". La música que nace del puro estado lírico, aludible al poeta que pone desveladamente el oído sobre su corazón, al poeta lírico. Inaudible para el poeta plástico, para el intelectual que tiene la cabeza a mil metros sobre el nivel del corazón. De aquí que éste se vea precisado a echar mano de los recursos literarios, de la musicalidad a base de juegos, de agua y ritmo, de juegos de consonancia y asonancia. Quienes han desterrado de la poesía lo dionisiaco, la adivinación, la música, la magia, escribirán fatalmente una poesía más técnica que mágica, más inteligente que inspirada: elaboración literaria, alquimia verbal, literatura, maestría retórica, habilidad técnica. En este sentido he dicho que Valencia instaló en Colombia un taller de belleza, una ortopedia de palabras.

* * *

El artículo del Maestro Sanín Cano plantea otros problemas como el de forma y espíritu, el de espíritu y alma, sobre los cuales hemos de escribir en otra próxima ocasión.

EDUARDO CARRANZA

Intervienen José Mejía y Mejía y Daniel Arango.

Sobre la bardolatría.

El joven lírico Eduardo Carranza publica un acerbo, arrojado e impávido ensayo crítico sobre la poesía del maestro Guillermo Valencia, a propósito de los hinchados y adulones juicios literarios de Baldomero Sanín Cano sobre el gran bardo payanés.

No podríamos negarle justeza y certería a muchos de los conceptos estéticos de Eduardo Carranza sobre la suntuosa labranza estrófica del maestro Guillermo Valencia. Esta afirmación, por ejemplo, la encontramos ecuánime: "Al referirnos a la poesía de Valencia lo hacemos con el hondo respeto que nos merece su personalidad. Siempre vimos en él a uno de los más admirables ejemplares de hombre que haya producido la humanidad colombiana. Sólo que su obra literaria es ya un hecho clásico y como tal pertenece al pasado histórico; un pasado que es cada día más lejano, se pierde tras esa línea divisoria que constituye en la cultura el año 1914. De entonces para acá han ocurrido algunos hechos del orden de la sensibilidad que fatalmente tienen su reflejo en las letras. Han advenido nuevas maneras literarias, se ha producido una revolución fundamental en el subsuelo de la creación poética y nuevas estrellas han ascendido al cielo de los cantos. Esto no lo ignora Baldomero Sanín Cano, profesional de las últimas noticias, adelantado por lo recién amanecido, vigía de novedades, meritorio atalaya al acecho de todo cuanto tiene el confuso nombre de las constelaciones recién descubiertas".

Hasta aquí no vemos el menor irrespeto, ni se desabrocha la más leve irreverencia o injuria contra el autor de *Ritos*. Alguna vez tuvimos la osadía de llamarlo *poeta cesante* para referirnos a su voluntaria y deliberada sequedad lírica, y el letrado de Belalcázar se sacudió contra nosotros atlánticamente, como una iracunda fuerza geológica. El maestro cela su honra y su reputación poética con la más altanera de las sobre-estimaciones personales. Y nada más justo. Esta honra y esa reputación versista del maestro Guillermo Valencia constituyen para nosotros —aunque Eduardo Carranza se sonría— uno de los más templados escudos de la poesía castellana de los últimos tiempos. Ciertamente habitamos un mundo emocional nuevo, y se-

guramente de 1914 a nuestros días se ha operado más de una revolución en los subterráneos de la manufactura lírica. Esto no lo ignoran ni Carranza, ni Valencia, ni Sanín Cano. Los *ismos* y los sismos estéticos que han desplazado el arte y las letras en las últimas décadas, casi pudiera decirse que han llegado a crear sobre el particular un universo tan abismal, lejano y distante del que habitaron las generaciones anteriores, como si se tratara para ellas de un planeta desierto e inhabitado, en torno del cual apenas se lanzan hipótesis sobre su población y existencia.

Fue un ensayista francés quien afirmó que, hoy día, entre un hombre de letras de veinticinco años y otro de cuarenta, median por lo menos seis generaciones literarias.

En el agudo libelo de Carranza contra el maestro Valencia tropezamos con un párrafo que, a su franca irreverencia añade la más desviada de las ponderaciones críticas. A saber: “Para mí —¡blasfemo de mí!— Valencia es apenas un buen poeta al uso del Parnaso. Le faltan a su obra trascendencia vital, palpación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico-verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico, genial si se quiere, al servicio de un poeta menor”.

En absoluto. Valencia esteta, Valencia poeta, Valencia artífice, Valencia orfebre es por excelencia el hijo de su tiempo. Quizás no es, ni ha sido el intérprete de su pueblo, como no lo ha sido, ni lo es ninguno de los grandes arquitectos y mejores obreros líricos de nuestro siglo. ¿José Asunción Silva fue acaso algún traductor ideológico y político de las conflictivas intrínsecas o extrínsecas del pueblo colombiano? Valencia representa en el cerril mapa de la poesía colombiana el verso cualitativo frente a la poesía cuantitativa, el verso calculado y promediado frente a la lírica primaria, torrencial, inspirada e improvisada.

Lo que acontece es que estos temas presentan muy hurañas y esquivas facetas, casi siempre imperforables al primer vistazo crítico. Nosotros estamos con el fino divagador estético que apuntaba: “Hay poetas de infinitos planos, como el cono, es decir, de un solo plano infinito, que no admite dones de la luz, que nos la devuelve más pura, más blanca. Hay otros que sólo

tienen muchos planos, como la pirámide, y en ellos la luz incidente desparrama su gavilla de colores. Hay poemas curvos, suaves, en que el alma no puede herirse al rozar su contorno. Hay otros en cuyas aristas tememos sangrar, donde los prismas irisados no dejan deleitarse con el puro cristal. Un cono es lo más semejante a una colina viva, tan grata de recorrer en torno, tan dulce para reposar en ella. Una pirámide es semejante a esos altivos mausoleos donde una tenaz vehemencia fue juntando bloques. Ambas nos incitan a escalar la cumbre, pero la vida es redonda y la muerte acecha en las aristas.

Podemos elegir entre el poeta que sólo piensa en la vida y el poeta que sólo piensa en la inmortalidad”.

JOSÉ MEJÍA Y MEJÍA.

Julio 20 de 1941.

VALENCIA Y CARRANZA.

Sobre la historia literaria colombiana la crítica no ha logrado operar libremente. Se ha rodeado de una atmósfera impenetrable el brillo verdadero de algunos poetas y escritores, como si constituyesen un patrimonio de contemporaneidad antes que la realidad espiritual de la patria. Pero a medida que los nombres van haciéndose distantes a la estimación o a la adulación, la relectura serena de las obras consagradas nos entrega una verdad más justa en su apreciación de perspectiva. Así las nuevas generaciones tienen, como derecho, el ineludible deber de fallar sobre sus antecesores, elevados o estimados en menos por la crítica de su tiempo.

Nos vienen estas reflexiones suscitadas por los reparos que Eduardo Carranza hace en reciente juicio a la obra de Guillermo Valencia. Descontando el rechazo que la aparición de *Ritos* promovió hace ya cuarenta años, por quienes se creían depositarios de las buenas maneras poéticas, como el señor Luis María Mora, nadie hasta ahora, había puesto en terreno polémico la obra del maestro, acogida a la ininterrumpida admiración colombiana. Eduardo Carranza inicia la discusión de sus calidades con la doble autoridad de poeta y de crítico que nadie ha pensado desconocer, y su voz es oída con el respeto que merece su inteligencia, aún por las contrapuestas opiniones. La obra de Valencia está circunscrita a una época porque sus virtudes

no alcanzan a traspasarla. Nadie podría referirse a su vigencia permanente sin ignorar su propio encierro. Faltan en la obra de Valencia los elementos humanos, fatales diríamos, con que los grandes poetas mueven al espíritu en todos los tiempos. Como un río de arreglado cauce al que la luz exterior prestara apenas brillo de superficie, la poesía de Valencia no encuentra más direcciones que las de su redacción literaria. Quienes señalan al maestro como el más grande poeta colombiano, confunden los significados de poeta y artista. La poesía de Valencia es *flor de la cultura*, expresión final de la belleza gramatical, ejemplo de exactitud y armonía. Pero su técnica *no opera sobre la tórrida y nebulosa sustancia de los sueños y los amores*, y de ahí nace su propia limitación. Se habla de la poesía valenciana como de un hecho histórico porque ella es símbolo de las corrientes renovadoras de fines del siglo XIX y fruto del modernismo. Como poeta representativo de esta época en su variedad parnasiana, Valencia no es solamente el buen poeta que anota Carranza, sino el mayor de la lengua castellana, en virtud de la preciosa manufactura, de la simetría cincelada y marmórea que ha hecho de *Ritos* un libro único. Pero este absoluto dominio del verso, esta deslumbradora perfección, no colocan a Valencia en el sitio de los grandes poetas. Con todo su brillante idioma domado, con sus destrezas técnicas y su variada sensibilidad intelectual, Valencia no podría, por ejemplo, discutir a Porfirio Barba Jacob el puesto del primer poeta colombiano. Faltan en la obra del payanés las sustancias vivas, los fondos inagotables que aseguran la perpetua juventud del canto. Faltan las perspectivas y las subterráneas corrientes, la niebla de sugestión, la magia errabunda. El débil rayo que se escapa, el vuelo inaudible, las silenciosas señales que mueven al corazón, la turbada música, el cielo entrevisto —cosas que son la poesía—, faltan en la obra del payanés y le niegan el dictado de gran poeta.

* * *

Recapitulando los aspectos de esta polémica, iniciada apenas, nos encontramos con conceptos del maestro Baldomero Sanín Cano, consignados en ensayos sobre este mismo tema, que son diferentes en su esencia. Eduardo Carranza ha expresado así su pensamiento en líneas sin vacilación. “Los parnasianos ganaron para la poesía el volumen, la tesitura, el calor, el color, la vibración, el brillo del mundo. Pero ¿de qué le sirve

a la poesía ganar el mundo si pierde su alma? No cabe duda de que el más representativo entre los parnasianos de América ha sido don Guillermo Valencia. El supo trasladar con soberano talento a nuestro idioma esta debatidísima tendencia. Así, la poesía del payanés, como la de Heredia, por ejemplo, quiso ser estatua, arquitectura, friso y retablo. El afán plástico lo condujo a complacerse en las fastuosas evocaciones, en las brillantes recreaciones romanas, arábigas, bíblicas y grecolatinas...". Valencia había ganado para la poesía toda la magia deslumbradora del mundo antiguo. Pero ¿de qué le sirve a la poesía ganar el mundo si pierde su alma? "Nosotros disentimos de Eduardo Carranza al no considerar a Valencia como un parnasiano en su estricto sentido, por cuanto su poesía no es solamente la frígida arquitectura formal. Pero cuantos se han ocupado de la poesía valenciana, así don Baldomero Sanín Cano, como Rafael Maya, como Federico de Onís, como Blanco Fombona, etc., están de acuerdo en considerarla como producto de una época y como síntesis de ella misma. "El instinto de conocimiento que en Valencia se impone con exigencias de déspota enfrente de las otras funciones vitales, le ha ido arrebatando, sin duda, la propensión a fijar en rimas complicadas el treno de sus sensaciones", dice Sanín Cano en el prólogo a la edición inglesa de *Ritos*. Y continúa: "La capacidad asimilativa y el placer de adquirir nuevas nociones en el trato con los hombres y con los libros, desvía las fuentes de su inspiración. La poesía hispanoamericana les ofrecerá el nombre de Valencia a los críticos del porvenir para determinar el influjo que en esas comarcas ejercieron las corrientes renovadoras en los últimos días del siglo XIX. Valencia es el vate alejandrino por excelencia. Es un poeta de transición". Si esto asegura Sanín Cano en un estudio no muy lejano a su memoria, ¿por qué ahora, en su contestación a Eduardo Carranza, se refiere a Valencia como al poeta universal que refleja todo el placer, el dolor, la angustia, la esperanza, el alma toda del hombre? Al afirmar esto el eminente letrado se sitúa en contradicción con sus juicios pasados y en un error crítico notable, porque nadie podría sostener que Valencia es un poeta universal. Valencia ha encontrado la emoción de las ideas. No la simple emoción humana. Por esto se asegura que su poesía no tiene vigencia permanente y por esto se ha dicho —refiriéndose a su posición intelectual— que es un vate alejandrino. "La vida, bella y cruel, no desgarró la túnica del esteta que proclama que la existencia de los dioses

es matemática y pone por encima del poeta que traduce los valores afectivos al hombre de ciencia que juega con valores abstractos”, ha escrito Rafael Maya, esclarecido comentador de la obra valenciana.

Parece, pues, que en esta polémica se desee probar lo contrario de lo consignado hasta ahora. Cuando Eduardo Carranza insiste en considerar a Valencia como un poeta de valor restringido, no hace otra cosa que repetir lo ya escrito por los defensores actuales. La poesía de Valencia es un monumento histórico y es necesario que así se valore, no por capricho de sus últimos críticos y poetas sino por su encerrado alcance. Colombia es el único país del mundo que discute todavía sobre las nuevas maneras poéticas y cubre de denuestos a las últimas generaciones. Cuando se habla de la última poesía colombiana, la gente alumbraba el nombre de Valencia como un ejemplo. Esto, que es tolerable a la incultura, no puede seguir siendo eje de las dilucidaciones críticas. No ha querido Eduardo Carranza otra cosa que restaurar la verdadera jerarquía de un gran colombiano. Quienes hayan sido educados bajo la rectoría pedagógica de ciertos textos literarios, encontrarán la intemperancia crítica en el elogio de los más modestos letrados. Este vicio, común a nuestros escritores, se agudiza en una jerarquía más alta, al tratarse de la obra de Valencia. Se quiere presentar su poesía como un caudal sin cauce. Cubriendo todas las razones de la lírica y señalando direcciones fecundas. Pero Valencia, lo repetimos, no es un gran poeta. Es la más alta expresión del artista literario y un musical domador del idioma. Su poesía ocupa un puesto señero en la historia literaria colombiana, y no es probable que otra alcance su excelsa altura serena. Pero, bajo el corazón del poeta, el día levanta su hoja ciega sin alcanzar a cubrirlo.

La obra de Valencia está, pues, en gracia de polémica, entregada a la opinión nacional. Sobre la media decena de poemas en que Colombia ha soñado gloria cuarenta años, cae, ahora, el fallo de las últimas generaciones. Eduardo Carranza ha abierto la polémica en su más alto nivel intelectual y estamos obligados a participar en ella quienes han proclamado como síntesis de la poesía colombiana la obra de Valencia, y el propio poeta, a quien se le ha otorgado el título de maestro. El país entero espera su voz en este debate espiritual que él promueve.

DANIEL ARANGO.

GUILLERMO VALENCIA ANTE LA CRITICA MODERNA

I

No estoy absolutamente cierto si fue Platón quien dijo que la poesía era “visión”; pero sí lo estoy de que en uno de sus diálogos dice que el ver, es decir, la mirada, está en el origen de todo. Sobra explicar que Platón no le adscribe a la función de mirar solamente su significado físico, sino que se refiere ante todo a la mirada interna del espíritu que crea y edifica dentro de él un mundo con elementos afines a los que constituyen el mundo exterior y material, o bien, con otros completamente espirituales. Para Platón la “mirada” es el punto de partida del conocimiento: por ella se va a la filosofía, a la poesía, a las ciencias y a las artes, es decir, hacia una concepción general del universo.

Ahora bien, lo que distingue a cada época histórica de otra es su concepción peculiar del mundo a la cual están rigurosamente subordinadas todas sus funciones intelectivas y espirituales. La estética de la Edad Media, que se construyó teóricamente sobre el principio de Santo Tomás, “la belleza es el esplendor de lo verdadero”, difiere radicalmente de la estética del Renacimiento. No obstante que resulta casi pueril hacer estas observaciones, ellas son sin embargo necesarias para llegar a la conclusión —indispensable prolegómeno para enjuiciar una época cultural pretérita— de que cada ciclo de evolución espiritual en el tiempo posee su órgano visual propio, su sistema axiológico para ir en busca de los continentes y de los contenidos secretos del universo, y descubrirlos.

Tratándose de enfrentar la obra poética de Guillermo Valencia a la crítica moderna, hay que investigar primero a qué época cultural pertenece el poeta —descartando desde luego la cronología— y buscarle el alvéolo en que esté ubicado en la historia de la cultura.

Valencia forma entre los poetas parnasianos, o sea dentro de aquella escuela que surgió cuando los últimos resplandores del romanticismo acababan de extinguirse. La voz sonora de Lamartine, el acento profético de Víctor Hugo, el mensaje más íntimo de Alfredo de Vigny, no se escuchaban ya. El siglo XIX llegaba a su plenitud y otra generación poética —Baudelaire, Heredia, Leconte de Lisle, Anatole France (éste en los comien-

zos de su carrera), etc.— se aprestaba para crear y organizar su propio Estado poético como una reacción contra la poesía romántica. Albert Thibaudet escribe en su “Histoire de la Littérature Française”, que esta generación de “poètes instruits et techniciens” empezó por pronunciarse contra la literatura personal de los románticos. En esta dirección fue tan lejos, que la poesía parnasiana, con la excepción solitaria de Baudelaire entraña un divorcio absoluto con la intimidad del espíritu, con la vida interior del poeta. Leemos un soneto de Heredia y nada nos sugiere ni nos dice acerca del hombre Heredia. En cambio en los románticos el poeta y el hombre son uno solo. El poeta Víctor Hugo y el hombre Víctor Hugo constituyen una unidad humana perfecta. Para reemplazar esta ausencia de interioridad espiritual la escuela parnasiana crea la pasión por las superficies poéticas, un estatuto estético en que la imagen y la forma lo son todo. El parnasiano ve el mundo a través de las fórmulas estrictas de este estatuto, un mundo que tiene que ser necesariamente plástico, decorativo, puramente externo.

Este es el gran error de la escuela parnasiana, el mismo en que, por otra parte, incurrió la filosofía formalista posterior a Kant. No se puede reducir la visión del mundo y de la vida a solamente unas cuantas categorías formales, ni se puede prescindir del “yo” personal cuando se trata de adquirir una concepción cualquiera del universo. ¿Cuál es el mundo de los parnasianos? Un mundo artificial, de mitos muertos, primorosamente decorado, o si queréis, divinamente esculpido. Pero en todo caso, un mundo estrecho, gélido e inmóvil, hermosamente petrificado. Ya está dicho atrás que la pasión por las superficies poéticas es la característica más determinada en el parnasiano. Su poesía es un friso minuciosamente trabajado, un relieve tallado con paciente esfuerzo. Es un acto que termina en sí mismo, que no tiene ninguna prolongación vital más allá de su límite sensible. Es una poesía que, como dice Worringer del arte egipcio, desconoce el temblor. Y “el temblor es la mejor herencia de la humanidad”.

“Tus imágenes no pueden quedarse en imágenes”, dice Fedro a Sócrates en el diálogo valeryano “El alma de la danza”. Porque la imagen en cuanto imagen solamente no pasa de ser un elemento estético secundario. Es preciso que en la poesía la imagen sea como la figura en la danza, es decir, un movimiento musical que trascienda de sí mismo, que se diluya y se

entreteja con otros movimientos hasta producir la armonía perfecta. Pero en la escuela parnasiana la imagen es solamente la imagen, "se queda en imagen", y su misión es la de ornamentar el poema como un elemento objetivo y extático.

Es este una especie de fakirismo estético en que las emociones y las sensaciones —la rica sangre de la poesía— se reducen a fórmulas tan exactas como 2 más 2 igual a 4. De la misma manera que el estoicismo, que es también un producto del espíritu de Oriente, seca las fuentes del dolor y mata su movimiento dentro del alma, este fakirismo estético inmoviliza todo lo que en la poesía debe ser movimiento, fluir, melodía esencial. Así, la musicalidad estrófica se concreta a la simple consonancia de los versos entre sí y a los acentos rigurosamente calculados como en

Dos lánguidos camellos de elásticas cervices.

que es un alejandrino perfecto según los cánones de la retórica. Pero la música interior, la que es como la esencia, como el alma misma del cosmos, la que oyó Beethoven en la noche de su sordera, la que el espíritu más humilde capta a veces dentro de sí mismo, está ausente de esta poesía formal, rígida e impasible.

Este fenómeno ocurre en virtud de la circunstancia ya anotada anteriormente, del divorcio, en la escuela parnasiana, entre el hombre, entre el "yo" personal, y la obra. Hay que señalar nuevamente la excepción de Baudelaire, catalogado cronológicamente entre los parnasianos pero que conserva con éstos en realidad muy pocos nexos. Su poesía es una poesía intimista, "una crítica del corazón humano", como se ha dicho con acierto feliz. El hombre, pues, no participa en la creación poética. Esta no se impregna, como en los románticos, de sus angustias, de sus dolores y de sus gozos. Se desecha la sabiduría de las experiencias humanas que fue la que le dio a los místicos sus más altos acentos. Entre el hombre y el poeta hay una interferencia que es la técnica, cierta magia para la producción de los prodigios verbales. Es una poesía humanista, pero sin contenido humano alguno, puesto que no se advierte en ella por ninguna parte la presencia del hombre, engendradora de conflictos, de inquietudes y ansias.

En el fondo de todo ello es posible que exista una tendencia escéptica con relación al "valor" del hombre. El pesimismo di-

solvente de Schopenhauer estaba en boga entonces en Europa y Renán había proclamado “la tristeza de la verdad”. El hombre estaba desvalorizado y acababa de pasar por profundas transformaciones históricas que necesariamente debían repercutir en su espíritu y en su inteligencia agravando su pesimismo filosófico. Desde este punto de vista, la escuela parnasiana no sería sino una evasión por medio del arte. El arte aspira a la eternidad y el hombre es perecedero, reflexionarían acaso los parnasianos. Pero por una admirable paradoja el hombre, que es una cosa contingente y efímera, es la única potencia que puede darle al arte la eternidad perseguida. Esta fue la gran verdad de los místicos y de los románticos, y es la gran verdad hacia donde se encamina todo el arte contemporáneo.

Necesariamente, pues, en la poesía parnasiana no puede encontrarse una concepción del mundo, que es el objeto primordial de la poesía. Es verdad que el parnasianismo trató de resucitar un mundo muerto, el helénico oficial, pero sus excavaciones no pasaron más allá de los estratos iniciales. Se satisfizo con los primeros pedazos de mármol encontrados. La Grecia viva y eterna, épica con Homero y trágica con Sófocles y Esquilo, escapó a sus pesquisas. Bien dice Thibaudet, refiriéndose a la Grecia de Leconte de Lisle, de mármoles blancos y cielo azul, que es una Grecia escolar. Y agrega el insigne crítico que siendo Leconte de Lisle el poeta de los mitos no pudo crear un solo mito vivo. El universo, en su fluencia permanente, en su eterna ebullición de fuerzas creadoras, en su constante transformación de sí mismo, queda fatalmente fuera de las categorías parnasianas, sin que un solo eco suyo las anime, sin que ninguna de sus fuerzas, penetrando por algún poro secreto de aquel bloque liso y duro, las conmueva.

La obra poética de Guillermo Valencia debía reflejar lógicamente todas estas características, a pesar de la influencia recibida del simbolismo, de la cual su “Canto a Popayán” es una prueba. Sin embargo, Valencia continúa siendo un parnasiano. Mallarmé y los demás simbolistas no logran desvanecer en él las influencias anteriores. Valencia tiene ya una visión del mundo —estéticamente orientalista— y Mallarmé es por excelencia un poeta de Occidente, de manera que no podía formarse la coincidencia de sensibilidades para propiciar una nueva influencia.

“Sacrificar un mundo para pulir un verso”. En este verso de Valencia se resume toda la estética parnasiana. Pero ocurre que el verso no es la poesía como el cauce no es el agua. El verso es el cauce para la poesía. De la misma manera que el cauce permanece inmóvil pero el agua corre y fluye, en el verso inmóvil debe estar la poesía en perpetuo movimiento, porque sólo así logra su inmortalidad. Y esto es lo que no se encuentra en la escuela parnasiana. Valencia tuvo grandes oportunidades para sustraerse a su influencia. El gran espectáculo de América, el gran espectáculo espiritual de su propia vida le hubieran servido para crear, inclusive dentro de su misma perfección técnica, una poesía con aliento humano, esa que alcanzó a vislumbrarse en “Anarkos”.

¿Pero es que no hay en Valencia una auténtica, una genuina capacidad creadora? Esa capacidad aparece a menudo dispersa en sus poemas, pero siempre inexorablemente sujeta a los estatutos estéticos del parnasianismo. Valencia sacrificó al poeta para hacer versos perfectos, al contrario de Baudelaire que, sacrificando la perfección del verso, logró salvar al poeta.

“Arte profundo, ciencia profunda, tiene que poseer radiaciones ontológicas —proyectiles lanzados a la plenitud, por consiguiente, al misterio, a lo inexpresable. Las catedrales góticas tienden a significar elevación a lo infinito: de ahí su imperfección, su inacabamiento”, dice el eminente profesor chileno de filosofía Clarence Finlayson, en un ensayo sobre la poesía de Pablo Neruda. Pues bien, en la obra de Valencia no se advierte ninguna vibración ontológica. Ella es toda perfecta, acabada, y el ser es lo que no termina, lo que nunca acaba de nacer, por consiguiente lo imperfecto, lo inacabado. ¿Cómo conciliar tan opuestos términos? Valencia rehuye la naturaleza humana y la naturaleza física en las cuales lo ontológico está en todo su vigor, y prefiere el dominio de las concepciones puramente abstractas. En él se mueve con la misma desenvoltura y propiedad con que un señor dentro de su comarca, porque su cultura es vasta y su inteligencia prodigiosa.

Atrás se hizo una alusión al arte egipcio, no casual o accidentalmente, sino porque entre algunos de sus aspectos y la estética parnasiana existe una extraña afinidad. La misma

pasión por las superficies, por lo estricto formal, por la perfección externa. Comparando el relieve griego con el egipcio dice Worringer: "El relieve egipcio, en cambio, está acabado, desde el primer día, en su carácter de superficie pura. Ninguna inquietud, oriunda de lo profundo, penetra en él. Es un arte sin tensiones, sin conflictos. La tercera dimensión, la verdadera dimensión profunda del sentimiento, esa dimensión en que se enciende todo el dramatismo hondo de la forma artística, no existe en el artista egipcio. Mas la conciencia artística no es otra cosa que la conciencia vital".

Igual cosa puede afirmarse de un poema, de una estrofa o de un verso de Valencia. Es algo que brilla, que fascina durante un momento por su exquisita perfección. Pero surge, tras del primer asombro, la pregunta: ¿Qué hay detrás de esta superficie tan hermosa? No hay más que la superficie. Ni el dolor, ni la alegría, ni la vida, ni la muerte, le infunden un ligero temblor, ni un vago impulso de simpatía hacia la sensibilidad de los hombres. Alta, olímpica, la poesía de Valencia rompe todo nexo con el mundo y se consagra a vivir dentro de su órbita propia, como una estrella solitaria.

Este divorcio de la obra poética de Guillermo Valencia con el mundo orgánico, le resta profundidad. No me refiero a la profundidad ideológica o conceptual, sino a aquella otra profundidad vital que sólo puede adquirirse cuando el espíritu se mantiene en contacto con la naturaleza viva. El poeta no se ha estremecido ante una flor, ante una nube que pasa, ante ninguna de aquellas cosas que objetivizan el lenguaje cósmico y frente a las cuales el poeta experimenta la sensación inefable de sentirse poeta. Los materiales con que Valencia trabaja han sido extraídos de un mundo inorgánico, sin vida. De ahí que la belleza de su poesía sea una belleza técnica que depende, no de los elementos mismos que en ella intervienen, sino de la manera como éstos han sido combinados. Exactamente igual a la belleza que ofrece un edificio de proporciones rigurosamente, matemáticamente exactas. Y sin embargo, ¡qué gran poeta hay en Valencia! De pronto, en el terso bloque de su obra se abre una delgada grieta por donde mana poesía pura. Es una gota no más, pero que sirve para estimar lo que hubiera sido su obra si, libertado de la influencia parnasiana, se hubiera puesto a escuchar, a través de su corazón, el latido del mundo. Mas el

gran poeta que hay en Valencia está encadenado a la roca del estilo. Y el estilo, como un Júpiter inflexible, le impide al poeta robar el fuego celeste de la poesía.

En el espacio de las concepciones abstractas, Valencia alcanza alturas filosóficas poco comunes. En sus poemas posteriores a "Ritos", como en "La Balada del Foso", verbigracia, hay un pensamiento metafísico insigne. El poeta deriva, en su última etapa, hacia la filosofía. Pero aquí se presenta el problema de si la poesía debe ser pura poesía, o si se deben mezclar a ella otras manifestaciones del espíritu y de la cultura, tales como la ciencia, la metafísica, la historia, etc. El problema merece un detenido estudio. Apriorísticamente puede sostenerse la tesis de la poesía sin mezcla de elementos que le sean extraños —Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca— para no citar sino tres poetas cimeros de la poesía contemporánea.

Y es que acontece que en todas las ramas de la cultura moderna existe una profunda tendencia hacia la libertad de las unas con respecto de las demás. Desde Nietzsche, la filosofía viene luchando por ser filosofía pura y por libertarse del cientifismo filosófico que desde Descartes viene torciendo hacia objetivos impropios o ajenos a la filosofía sus fuentes y sus direcciones de conocimiento; la biología se ha independizado de la psicología y, al contrario, la psicología moderna repele toda tentativa del biólogo para penetrar en el campo de sus investigaciones. Del mismo modo la poesía no puede permitir que sus dominios sean invadidos por la filosofía o por la ciencia. La poesía es de una naturaleza tal que rechaza toda mezcla, porque en ella sus calidades más puras se pervierten.

Vuelve a presentarse en este punto la cuestión de las dos profundidades: la profundidad ideológica y la profundidad vital. ¿Le importa algo a la poesía la primera? ¿Le es absoluta o relativamente necesaria? La profundidad que le es absolutamente necesaria a la poesía es la profundidad vital. Cuando leemos en Antonio Machado:

*Un pájaro escondido entre las ramas
del parque solitario
silba burlón...*

*Nosotros exprimimos
la penumbra de un sueño en nuestro vaso...
Y algo, que es tierra en nuestra carne, siente
la humedad del jardín como un halago*

encontramos esa profundidad vital, intuitiva, hasta donde no pueden llegar los sondeos ideológicos. La idea y el concepto sólo pueden darnos representaciones esquemáticas de las cosas, fragmentos de ellas, sin ir más allá. El poeta llega hasta donde no llega nunca el filósofo. Es preciso confundirse con las fuerzas cósmicas, como Dionisos, desgarrarse dulcemente, diluirse, para adquirir esta hondura ontológica que la poesía exige.

De esta profundidad, de esta hondura vital, carece fundamentalmente la obra de Guillermo Valencia. El poeta ha de estar en permanente diálogo con el mundo y con las cosas en busca de la belleza, como en aquel hermoso pasaje en que San Agustín pregunta a la tierra, al mar, al viento, a los animales, por la existencia de Dios. Pero en Valencia no se verifica este diálogo. Valencia no busca la belleza en el universo ontológico. Para él la belleza no es una categoría cósmica, que a semejanza del ser, está siempre naciendo, una acción que tiene su causa en sí misma, sino simplemente la consecuencia exterior de una determinada combinación de elementos estéticos, es decir, una "ficción".

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 y al de la estética 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 representación sin vida, un espectro brillante, una forma apariencial. Pero no obstante los pesimistas como Schopenhauer, el mundo existe y existe una belleza eterna, que no es una apariencia vana, sino algo que vive ontológicamente, aquel "temblor" de que se habla atrás.

Comprendo que voy llegando al término de este ensayo y que aún quedan muchas cosas por decir sobre la obra de Guillermo Valencia. Pero mi propósito no era el de agotar un tema, de suyo vasto y complejo. Al final de estas meditaciones me formulo la pregunta: "¿Supervivirá la obra de Valencia?" Indudablemente sí. Ella sobrevivirá en el transcurso del tiempo por su arte perfecto y por la altura de sus concepciones abstractas, pero no en su carácter de poesía. Se experimenta un dolor espiritual al adquirir la certidumbre de que en Valencia hay un gran poeta irrealizado, silenciado por el esteticismo,

esclavizado por la pasión excesiva del estilo. Podría abrirse en este punto un capítulo para estudiar hasta dónde ha sido provechosa para la cultura colombiana la exclusiva influencia que ejercieron sobre ella las letras francesas en un considerable lapso de tiempo, y para analizar concretamente sus bienes y sus males en la literatura nacional. Yo creo que toda influencia —sobre todo en el caso de que sea profunda— necesita de un contrapeso, en cierto modo de una oposición que impida el avasallamiento absoluto de la personalidad. —Sólo hasta ahora el influjo de las letras francesas sobre las nuestras empieza a equilibrarse con la influencia de otras literaturas, entre ellas la española— clásica y moderna.

La revisión de la obra de Guillermo Valencia no implica una negación de su gloria, ante la cual es preciso inclinarse con respeto. Se trata de situar esa obra en el lugar que le corresponda justamente dentro de nuestros valores poéticos. Naturalmente, es imposible pretender que el punto de vista que la crítica moderna tenga sobre aquélla coincida con el punto de vista con que la vieron y estimaron generaciones precedentes. Desde hace treinta años a hoy se han verificado muchas transformaciones substanciales en el mundo de la cultura y del espíritu que han modificado esencialmente los sistemas críticos. De la misma manera que hoy no se interpreta la historia según el sistema de Carlyle, por ejemplo, la poesía no puede contemplarse ahora, ni analizarse, a través del lente de la crítica antigua. Cada época tiene su manera de “ver” propia, es decir, su propio sistema de valoración y estimación. Y la inteligencia tiene que ser fiel —lo es inexorablemente— a ese sistema, a pesar de las pesadumbres que esa fidelidad pueda acarrearle. Nadie desea discutir la gloria de Guillermo Valencia, que es ya algo así como una categoría histórica inamovible; pero ello no inhibe para analizar, discriminar y discutir su obra, sobre la cual no se ha vertido la mirada de una crítica valorativa que desentrañe —sin pasión y sin temor— el significado que ella pueda tener dentro de la cultura y mida su proyección en el tiempo y en el espacio.

TOMÁS VARGAS OSORIO.

Bogotá, 1941.

De Valencia a Carranza

Es esencial que la crítica a la poesía pierda del todo el carácter de resentimiento poético. Lo que equivale a decir que, siendo la mayoría de nuestros poetas hombres adscritos autoritariamente a una tendencia literaria, la que ha de servir siempre de punto de mira y ángulo inflexible de relación, gozan de una especial incapacidad para “explicarse” el fenómeno social de la poesía. Y como todos escribimos acá para un público imbuido en las ideas de la escuela tradicional que juzga la poesía como un “fenómeno mágico”, precisa advertir que considerar socialmente la poesía no es otra cosa que explicarla en relación con la trama de hechos que le sirve de fondo social, ya que a pesar de su apariencia de simple expresión de reacciones individuales (en algunos casos de la lírica), es la forma literaria que menos puede desprenderse —y aislarse— de los modos transitorios o constantes de sentir y pensar de un pueblo. ¿En qué consiste el alto valor social de la poesía sino en que es el más cierto termómetro de la sensibilidad de un grupo humano, justamente porque se le somete menos al férreo control de la conciencia? No sólo es posible utilizar la poesía como “documento social”, sino que es el más precioso y honrado de los documentos, dado que el poeta se entrega un tanto irreflexivamente y sin que haga discriminaciones y recortes del material que elabora. La teoría corriente que explica la poesía como expresión de un momento casi patológico de lucidez, en el que el poeta hace un limitado papel de “medio conductor” de fuerzas ocultas, da una forma torpe y simplista al hecho de que la sensibilidad poética es la que condensa con mayor rapidez y precisión los elementos emocionales que —como los detritus— se acumulan en los subterráneos de la sensibilidad colectiva.

En este sentido resulta totalmente reaccionaria —a pesar de su brillante forma iconoclasta— la afirmación de Eduardo Carranza de que Guillermo Valencia es un poeta sin perspectiva humana, apenas un buen poeta al uso del Parnaso, “un impasible” arquitecto de la materia idiomática cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es indudable que Carranza ha encontrado en el verbalismo el aparato retórico y la estética formalista que se condensa en el principio valenciano de “sacrificar un mundo para pulir un verso”, una de las fallas principales

de la poesía de Valencia, pero no ha sabido pensar que esto es también, simultáneamente, una de sus principales virtudes. Ni Valencia es solo una "cuestión formal", un fenómeno genial pero simple de retórica, ni la tendencia a dominar plenamente la forma puede calificarse a secas de apoética y ausente de "trascendencia vital".

Por otra parte, si Valencia ha buscado los grandes temas exóticos y manidos para elaborar su concienzuda poesía, desenterrando un falso paisaje greco-latino eso sólo no es el poeta ni la originalidad de la falsificación le pertenece: esto no es sino la más lógica consecuencia de haber sido fiel a su época y a su medio. Si Valencia hubiera "cantado" de espaldas a su tiempo, no habría tenido nada que hacer con la Grecia de las gentiles cigarras y de los gimnastas que hicieron sonreír a Voltaire, ni con la Roma de los mármoles y los emperadores decadentes. La temática de Valencia —y más que la temática el sentido o carácter de la poesía— no va sólo de Grecia a Roma y de Roma a Francia, la de Heredia y Leconte de L'Isle. Quien apenas pretende ver el catálogo de mitos y paisajes antiguos sin escarbar en el fondo de esta frígida poesía sin tacha, se condena voluntariamente a confundir el nombre de las cosas con ellas mismas. Esta tendencia hacia la reproducción formalista de la mitología greco-latina no es un acto aislado de un poeta de América, en abierta negación de la naturaleza de América; es la confirmación —que todavía no pierde vigencia— de que América continuaba siendo en su espíritu una colonia europea y de que carecía de ojos perspicaces y críticos para entender su propia realidad. Y no se crea que poetas como Chocano, que usan en su poesía mitos indígenas o criollos, logran acercarse más a la naturaleza viva de América: indigenismo o criollismo como éste son meros artificios de esa misma estética amanerada y sedienta de temas exóticos. De uno u otro modo, como Valencia o como Chocano, América es un continente cuyos límites espirituales están en Europa. Justamente la carencia de un movimiento racionalista firme y la permanencia del abotagado espíritu colonial, tan sedentario y ausentista, explican el que los hombres de América continuaran orientándose como los antiguos súbditos españoles. Y no se crea que las más acusadas influencias que se advierten en los siglos XIX y XX son las que hubieran podido conducir a la América a su independencia espiritual; muy al contrario: los tutores de América —que la

manejan desde las reales academias— son los más genuinos representantes de la vieja y fosilizada España imperial y monástica por el estilo de Menéndez y Pelayo o Ricardo León. Así permanece casi inédito Mariano José de Larra, mientras Valbuena o Menéndez constituyen un nuevo Consejo de Indias para dar juicios inapelables en el vasto imperio de la lengua castellana.

Valencia se presenta, es útil recordarlo, como un personaje antiacadémico, como una insurgencia contra la dictadura estulta de la Retórica. Muchos habrán tenido la oportunidad de leer los panfletos de la Academia contra este “revolucionario de la poesía” que se atrevió a quebrar los rígidos preceptos de la métrica tradicional y a emplear símbolos que entonces eran abstrusos y hoy poseen una claridad meridiana. El movimiento que inicia Silva y refuerza Valencia —con tanto vigor como Darío— no puede contemplarse sólo por sus efectos inmediatos y sus inmediatas conquistas; es nada menos que el preludio de la moderna revolución literaria, que comienza en el terreno formal y terminará seguramente en el carácter y el espíritu de la literatura. Es ingenuo creer que los actuales movimientos literarios pueden explicarse sin esta primera cruzada contra la fosilización académica, cruzada que pudo llegar al barroquismo pero que abrió el campo a la nueva comprensión de las formas. Así que, mientras se aceptan los paisajes greco-latinos, como una concesión a las antiguas maneras y a la sensibilidad decadente que resucita los viejos mitos imperiales, se adopta una posición revolucionaria frente a los convencionalismos de la Academia. Yo estoy seguro de que Silva y Valencia habrán de quedar en nuestra historia como los precursores de nuestra revolución literaria, por la que no han hecho casi nada ciertamente poetas nuevos como Eduardo Carranza.

A pesar de lo que se dice, América no ha vuelto a ser conocida y recorrida tan sistemáticamente como en los duros tiempos de la conquista. Las nuevas generaciones —que se llaman nuevas por un abuso del lenguaje— tienen apenas un conocimiento vago y libresco de la geografía americana, llegando a lo más a las fantásticas apreciaciones de Ortega y Gasset, Keysserling y W. Frank. Si se explica que en el siglo XIX —lo mismo que en la época colonial— América siguiese los caminos de su ex-metrópoli, cómo se explica que hoy nuestra poesía se

oriente —para ser humana— por los rumbos del exótico Juan Ramón Jiménez? No es este neorromanticismo una nueva y amarga comprobación de que América no deja de ser una colonia espiritual de España, ni más ni menos que si estuviera traicionándonos el subconsciente?

Valencia vive en un momento crucial de la historia, en el que una sensibilidad entra en decadencia, amparando su agonía en la veneración de lo exótico y otra sensibilidad aparece con una ardiente fuerza desquiciadora y anárquica. Y éste no es un fenómeno que se verifique de un modo solitario en la poesía: la música, la pintura, el arte, en una palabra, la filosofía y la política expresan este conflicto. La atmósfera imperial que se advierte a fines del siglo es una simple caricatura de la Roma que hizo retórico a Cicerón y soldado a César. El pasado grecolatino se revive —no ya como en el Renacimiento para rehacer un espíritu humanista— sino para poseer una carátula. Es más una exhumación de fósiles que una resurrección de cosas vivas. El regreso a Roma y a Grecia que verifica el siglo XIX, en su barroco crepúsculo, es apenas un acontecimiento de farándula. Aún el imperialismo toma una máscara romana y adopta la cara de Augusto, César o la retórica patricia de Bruto. Aún puede decirse lo que escribe el genial autor del XVIII Brumario de Luis Bonaparte: “En el momento preciso en que todos parecen ocupados en transformarse a sí mismos, en trastornar todas las cosas, en realizar las creaciones nuevas, llaman ansiosamente en su ayuda a los espíritus del pasado, recibiendo de sus antecesores, justamente en estos períodos de crisis revolucionaria, su nombre, su grito de guerra, su costumbre, para representar con este antiguo y venerable disfraz y con lenguaje que no es de ellos, la escena nueva de la historia universal”.

Valencia, a pesar de la corta extensión de su obra, da todo lo que puede dar un poeta grande, pero encadenado a una tradición retórica y bohemia, sin disciplina para destruir o para crear; y a un mundo cuya principal característica es el desconcierto. La serenidad de la forma parnasiana es un acto de simulación, en contraste con la angustia vistosa que da un nuevo giro al sentimiento universal. Ni el intento de refugiarse en la perfección formal, ni la utilización de símbolos abstrusos, ni la tendencia a dar a los nuevos mitos poéticos una pátina grecolatina, pueden indicar que el poeta dió la espalda o que se con-

virtió en un simple cincelador culterano, ajeno a toda corriente humana, a toda aspiración pequeña o grande del hombre. Justamente los defectos esenciales de Valencia no pueden entenderse sino porque absorbió —completa o incompletamente— las múltiples y contradictorias emociones —y manías— de su tiempo: *Los Camellos* y *Anarkos* bien pueden servir para señalar (sin que tenga la intención de convertirlos en arquetipos), los dos extremos de este mundo paradójal: lo uno el barroquismo literario, la tendencia narcisista a bruñir superficies para contemplarse en ellas, la aspiración a deshumanizar la poesía quitándole su levadura, su fuerza, su sinceridad de cosa imperfecta; lo otro —exceptuando el postizo final jesucristiano— el intento de llevar a la poesía los más grandes conflictos humanos. No pretendo que *Anarkos* sea una obra revolucionaria, pero sí que recoge un tono de protesta —muy tocado del nihilismo aristócrata de los príncipes Kropotkin y Bakunin— antes completamente desconocido en nuestra historia poética. Valencia empieza a hablar un lenguaje que se enfrenta a la sensiblería enfermiza de los “románticos”, quienes hacen de la poesía una prenda rigurosamente íntima, para tapar pequeñas rendijas de la vida incompleta sexual.

Y justamente, porque no presumo de crítico literario ni cosa por el estilo, sino de apreciador vulgar de los hechos, me parece interesante dar un vistazo a la poesía de Valencia y a la de los llamados “nuevos” en 1941. En este sentido es excelente el punto de vista de Carranza: no más comentario de soslayo ni más hipócrita silencio, no más diatriba torpe ni más apología hinchada y sin base. Es menester que se haga crítica para mostrar las justas proporciones de los hombres. Pero la crítica es intento de comprensión y no una forma de antropofagia o de requiebro servil o de obtusa persecución del justo medio. Criticar no es negar o afirmar, como se hace tradicionalmente en un país sin sentido crítico, sino negar y afirmar simultáneamente.

Cualquiera que haya leído a Carranza piensa que la “nueva” poesía formada al calor de las grandes catástrofes del hombre, ha rectificado el rumbo de la surgida como expresión del “fin de siglo”. Ya no existen los malabarismos retóricos, los juegos de idioma, el barroquismo en sus diferentes formas. Ya el verbalismo es un fenómeno del pasado y la poesía de hoy se ha

puesto de cara a su tiempo y a su pueblo. Pero la crítica de Carranza —tan rica en factores líricos como pobre en elementos críticos— no es en el fondo sino la más dura, implacable y completa autocrítica. Y en este caso no me refiero al poeta como caso individual sino como valor representativo de una tendencia.

Lo grave del fenómeno está en que ha cambiado la época y nuestra poesía permanece sin cambios substanciales, de espaldas al mundo, sin recoger ninguna de las grandes angustias o pasiones que pesan en la sensibilidad colombiana. Nuestra poesía desprecia al pueblo y al hombre para no abandonar su carácter de “pura”, siguiendo los rumbos de la poesía hiperestésica de la ex-metrópoli. Continúa sin alteraciones la colonia. Que la función del poeta es “cantar sin compromiso” convenido: pero el poeta debe perfeccionarse como ser receptor para que no haga el pobre papel narcisista de considerar el mundo como un simple reflejo suyo. Y que no en vano se aparta el poeta de las cuestiones vitales de su tiempo y su medio social, lo demuestra el hecho de que la poesía nueva de Colombia no ha tenido otra trascendencia fuera de la exclusivamente periodística, a pesar de la alta calidad de hombres como Eduardo Carranza. Y de allí también que no se haya pasado del calco y la reproducción de poetas como Juan Ramón Jiménez cuya histeria se explica por el mundo deletéreo en que ha tenido que echar raíces el autor de *Sonetos Espirituales*. Con sobra de razón Pablo Neruda —tan escueto y humano—, en una conversación con Gregorio Castañeda Aragón, afirmaba que nuestros poetas viven sin relación alguna con la realidad y que han sido maleados por el sibarita Juan Ramón, como en el terreno de las ideas políticas otros lo han sido por Ortega y Gasset. No es difícil —ni inútil— hallar las semejanzas sorprendentes entre una diatriba del neurótico español a Silva y la actual crítica de su discípulo colombiano a Valencia: el primero dice de Silva que es apenas un hombre cursi con sólo un buen poema —como dandy que es de las colonias de Indias—, y el segundo de Valencia que es apenas un retórico al servicio de un poeta menor. No es verdad que tienen estrechos parentescos estas dos elegantes actitudes iconoclastas?

Y para terminar, dos palabras acerca de la “humanización” de la poesía. ¿Qué es la humanización? Es acaso este desaforado intento de convertir el “vocabulario” de Becquer, Jiménez,

Neruda, Salinas, Alberti (el de la primera época), Góngora, etc., en el centro de la poesía y de la tierra. Es la resurrección amanerada de la nube y la lágrima, el ángel y la rosa, el cielo blanco y el arcángel azul? En esto reside el “espontáneo temblor humano”, cuando nadie pueda sustraerse a los sentimientos universales del hombre lleno de horror, aplastado y sin embargo todavía, vivo, aniquilado a sangre y fuego y sin embargo todavía lleno de esperanzas? Es esto lo “humano” cuando nuestro pueblo posee un inmenso arsenal de sentimientos inéditos y cuando su vida es tan profunda y rica en infortunio?

Y sin embargo, en esto consiste la cuestión paradójica, la poesía nueva es un “documento” sociológico de primer orden, porque —conscientemente o no— refleja un “estado de insensibilidad” nacional frente a los grandes conflictos humanos y un “estado de hiperestesia” frente a las cuestiones de índole amorosa. Con razón piensa Carranza que sus libros de versos son “breviarios de amor” de las últimas generaciones, ya que son una expresión tan clara del estado patológico de nuestra sociedad —con un sentido feudal del amor y un erotismo propio de insatisfechos sexuales— como es la ola de suicidios por amor. La “poesía nueva” saca a flote este clima de erotización total de la vida, en el que —a pesar de la hipocresía moral— todo gira (desnudo o camuflado) en torno del sexo y en el que no hay sitio —mientras ese aluvión erótico no sea desplazado— para la generosidad que implica pensar en el hombre cuando la guerra conspira contra él. Así como la poesía de Valencia —y la de poetas afines— adopta la técnica de quienes se “evaden” de las fuerzas de gravedad de la tierra por medio de los “paraísos artificiales”, nuestra poesía de hoy se fuga del escenario humano, como todos los hombres nuestros de hoy, sirviendo de canal a la subconsciencia de un pueblo encadenado a una rígida moral y reprimido sexualmente. Mientras no se establezca el equilibrio —no importa cómo— la “cuestión amorosa” continuará siendo una cuestión de primer plano, en la poesía, en el arte, en la política, en la vida social. La literatura —de un modo u otro— no puede librarse de ser un medio expresivo de “estados sociales”: en este caso, el predominio de la literatura erótica demuestra que nuestro erotismo es anormal, así como la extraordinaria frecuencia del gracejo procaz en las conversaciones familiares e íntimas.

Aceptando nuestra insensibilidad frente a los problemas trascendentales del mundo y nuestra hiperestesia amorosa, qué “mejor” poesía que ésta de Carranza, Camacho Ramírez y Rojas? Y qué “mejor” maestro que este Juan Ramón que es la cifra máxima de la sensibilidad enfermiza y misántropa? Y qué “mejor” que un sistema de símbolos a base de nube y lágrima, primera y última novia, ángel y rosa, etc., para “evadirse” de un mundo que nada tiene de “poético” en el sentido tradicional? Sólo que por explicarse socialmente esta poesía, no puede dejar de decirse que los canales sirven simultáneamente para las aguas limpias y para las aguas sucias, sin discriminaciones.

* * *

Así como veo en el nihilismo de Valencia —expresado tímidamente en *Anarkos*— una posición aristócrata, también la veo en el nihilismo literario de Carranza expresado en su pliego de acusación a un fetiche nacional. Pero no es posible limitarse a afirmar que toda actitud iconoclasta es negativa y reaccionaria: debe admitirse también —con la misma lógica— que es revolucionaria y positiva. El análisis apasionado y parcial de una figura mítica como Valencia no es sólo un desplante o un acto de irreverencia: es un estado de inconformidad con la necia deificación de los valores, una insurgencia contra la aceptación pasiva de los dogmas sociales. Lo iconoclasta es pues, un método bárbaro de restauración de las justas proporciones de los hombres: es anarquista, pero permite la rectificación de la perspectiva social en el terreno del arte o de la política. Por otra parte, el concepto sobre lo iconoclasta no puede desprenderse de nuestra realidad social. Tan tiránicamente dominada por los mitos y los mesías. Aún en el simple y prosaico campo de las finanzas. Es por esto que muchas veces pienso —completando mi temperamento antianarquista— que el iconoclasta de hoy en un país conservador y fetichista como el nuestro es en el fondo un precioso elemento de reconstrucción nacional.

ANTONIO GARCÍA.

EL MAESTRO ALFONSO REYES

Opina sobre ésta polémica

Sr. Dn. Germán Pardo García

Apartado 2562.

MEXICO, D. F.

Mi querido amigo:

Le agradezco mucho el haberme dado conocimiento de la conversación literaria que se ha desarrollado en Bogotá en torno al gran Guillermo Valencia. En el artículo de Carranza encuentro aquella sinceridad y bravura juveniles y basta aquel matiz de heroica injusticia que es prenda de las verdaderas vocaciones espirituales en los años felices. Todos fuimos jóvenes y yo suelo buscar en los arrebatos de la ajena juventud un poco del calor que ya ha comenzado a negárseme. En la fábula filosófica del caracol y los cangrejos encuentro aquel ademán de sinceridad y hermosa altivez con que Lope de Vega, tras de haber acabado lo esencial de su obra imperecedera, solía enfrentarse con los que, sin llegar todavía al fruto, comenzaban por rasguñarle con sus espinas. En el ensayo de Tomás Vargas Osorio encuentro la materia de hondas y vastas meditaciones que, afortunadamente para el provecho de tal lectura, se desbordan sobre problemas universales de real trascendencia. Gracias otra vez por haberme convidado a pasear en esta selva encantada.

Ya comprenderá usted que yo no puedo entrar en el fondo de tal polémica. Ni quiero ni debo rozar susceptibilidades que soy el primero en respetar, porque mi pobre tejado es de vidrio. San Jerónimo salió de su soledad como un león cuando alguien le dijo que equivocaba la sintaxis. ¡Y era un santo! Además, a medida que nos vamos quemando al sol de la experiencia, nuestros impulsos puramente subjetivos se deshacen en un sentimiento de historicidad. Difícilmente podemos ya erigir en normas generales las reacciones de nuestro gusto individual, y nos inclinamos más bien, por paradójico que parezca, en busca de una axiología exterior purgada de excesos psicológicos.

Me parece que la discusión se ha radicado en torno a lo que grosso modo llamamos el valor poético del "parnasismo"; en el caso, pudiéramos decir con un epigrama: en torno de la humedad emocional de "las elásticas cervices de los camellos". Por

declive natural, parnasismo se convierte en retórica y, por otro deslizamiento semejante, retórica se convierte en palabra vacía. Y sobre estas contaminaciones de conceptos, flota otra nebulosa: la confusión entre esa general emoción humana que llamamos emoción poética, y ese fenómeno artístico, exteriormente producido que es la obra poética. La emoción poética sólo se expresa en la poesía mediante una forma verbal o "lexis"; y eso es lo que legítimamente debe llamarse retórica. Los métodos y hábitos de expresión verbal están sometidos a la evolución de los gustos, puesto que la vida está siempre en marcha. Cuando un sistema de expresiones se gasta por el simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad intrínseca, lo más que podemos decir es: "Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fué invención y sorpresa, a mí ya no me dice nada. He absorbido de tal forma ese alimento que se me confunde con las cosas obvias. Agradezco a los que me alimentaron, y continúo mi camino en busca de nuevas conquistas". Pero en manera alguna tendremos derecho de negar el valor real, ya inamovible en el tiempo y en la verdad poética, que tales obras o expresiones han representado y representan, puesto que en el orden del espíritu siempre es lo que una vez *ha sido*.

Que en la poesía haya una comunicación de misterio es indiscutible. Que los grandes poetas sacrifiquen a este misterio la perfección artística no es verdad. No lo es en el caso de Baudelaire. Los grandes poetas lo son porque logran captar el misterio en el arte. Si lo dejan escapar, o si no llegan al equilibrio de la forma, se quedarán en las buenas intenciones, con que está empedrado el infierno.

Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos, bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción. Esto equivaldría a olvidar que el sentimiento estético, aunque especializado en la literatura y las bellas artes, es el molde fundamental de toda representación del universo para el espíritu humano. Hay una estética latente en todas nuestras concepciones, y como dijo Santayana: "Hasta el aire es arquitectura". Si hoy nos ha cansado el rigor lógico, a los ojos de quienes lo introdujeron en la poesía tenía un calor sustantivo de misterio. Las elásticas cervices de los camellos, aparte de ser un precioso hallazgo descriptivo, que basta ya por sí para fundar el valor poético, es también una captación del

misterio, un jeroglífico, una manera de mentar por medios visibles un poco de lo invisible que llevamos dentro. Tan poesía es nuestra poesía de los verbos, sea de las transiciones y mutaciones entre las cosas, como la poesía de los sustantivos o sea de nuestra presa sobre las unidades instantáneas que el flujo del mundo nos ofrece.

Y esto de la emoción de la lógica, mi querido amigo, me lleva a un recuerdo risueño. En cierta novela libertina del siglo XVIII, una mujer le dice a su amante, tras de haber agotado todas las experiencias imaginables: "Ahora, casémonos. Yo iré vestida de blanco. Nada más excitante que la pureza". ¡Pues considérese lo que sería, tras de los estragos amorfos del romanticismo, el ajuste de marquetería de los parnasianos!

Lo saluda muy cordialmente su viejo amigo.

ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ

Opina sobre ésta polémica

México, D. F., a 18 de octubre de 1941.

Señor Don Germán Pardo García.

Presente.

Mi querido poeta y amigo:

Con gusto me desentendería de la controversia suscitada con motivo de un intento de rectificar el valor lírico del ilustre colombiano Don Guillermo Valencia, si en dicha controversia no hubiera otra materia de discusión que la fama bien adquirida del poeta frente al innegable derecho que asiste a un grupo de jóvenes escritores para juzgar la obra del autor de "Ritos" según criterio propio y de acuerdo con lo que ellos han de llamar "su nueva sensibilidad". La reacción contra lo que precede inmediatamente a una generación literaria, a nadie causa sorpresa. Lo sorprendente sería que los poetas durmieran en paz sobre los laureles conquistados sin que nada viniera a turbar su glorioso sueño. Por desgracia o por fortuna, no pasan las cosas de tal suerte, y las obras ya terminadas, por propia voluntad o por la muerte de su creador, sufren fatalmente una revisión que no siempre resulta favorable. Lo cual no quiere decir que la rectificación en más o en menos se produzca siem-

pre con apego a la justicia ni con general beneplácito, pues no hay lauros totalmente inmarcesibles ni juicios rigurosamente definitivos.

No hace mucho que celebraba yo con íntimo contento el homenaje rendido a Garcilaso por un grupo de poetas jóvenes de México, y ayer apenas, uno de los mejores poetas del último barco me expresaba su férvido entusiasmo por la poesía de Quevedo. Es que, para consuelo del mundo, lo realizado queda y se impone a la corta e a la larga, y hay en la belleza valores eternos.

Lo que me interesa en la controversia, que Alfonso Reyes con su delicadeza habitual llama "conversación literaria", no es la discusión sobre personas, sino las interrogaciones abiertas hacia los nuevos rumbos de la poesía. Porque no vale encogerse de hombros e ignorar, en nombre de una actitud tradicional que pudo ser revolucionaria en su tiempo, los hallazgos, las direcciones y las conquistas de la hora en que vivimos. Esto dura más de lo que algunos creen, y la persistencia de ciertas orientaciones le da arraigo de realidad viva y patente. No me refiero a lo que se hace con propósito preconcebido de novedad. La novedad, como fin último, trae aparejada la muerte porque el correr de los años la obliga automáticamente a envejecer. Y la vejez es muerte anticipada.

Hay una poesía nueva, más bien dicho, hay formas nuevas de expresión poética, y poetas nuevos; los ha habido siempre, aunque luego nos parezcan viejos merced a la distancia. Cada hora del mundo despierta inquietudes diversas, cada temperamento las interpreta conforme a su propia sensibilidad, y como la poesía es emoción bella y comunicable, cada momento es propicio para oír el mensaje del poeta o para dejarlo pasar cuando el alma no está dispuesta a captarlo. No creo en formas de arte colectivo; pero es inconcuso que la poesía nace de la hora que pasa. No para la hora, no para el instante fugitivo, sino con ímpetu de resonancia futura.

Se ha dicho que la nueva forma poética, con su desprecio a las reglas tradicionales, con su preferencia por el verso blanco, con su desdén del ritmo clásico y con su poca voluntad por la rima, abre el camino a los ineptos; que a fuerza de licencias y libertades técnicas, cualquier simulador, cargado de versos flojos, de imágenes escatológicas y de palabrería aprendida a

hurto de la gramática, quiere con un libro insulso poner una pica en Flandes. Verdad es que el poeta ajustado a la antigua retórica había menester destreza de versificación, fineza de oído, sentido musical de la palabra, habilidad para la rima y sabiduría retórica al uso de su tiempo. Pero, además de que el poeta de hoy, cuando lo es de verdad, necesita saber manejar los trastos del oficio, nadie puede asegurar que las disciplinas de ayer fueran la coladera que no permitía el paso a los incapaces; antes bien abría la puerta de par en par a los que, provistos de sólo gracias exteriores, carecían en absoluto del don lírico. Por aquella coladera pasaban los versificadores huecos, los falsificadores diestros, los rimadores fáciles que no tenían nada que decir. Los farsantes de ayer y de hoy, son los mismos, y unos y otros han de ser arrojados del templo a latigazos.

No hay posición más cómoda para librarse de inquietudes literarias que ignorar o fingir ignorar lo que pasa en torno nuestro. Aunque no sea sino para combatirlo o rechazarlo, hay que vivir con el espíritu alerta. No es fácil decir qué cosa es la nueva forma lírica. La poesía es algo inefable y, por lo tanto, indefinible. Es natural que los mismos teóricos de la hora poética presente no lleguen a un acuerdo sobre las tendencias del momento, ni logren agrupar sistemáticamente los caracteres, las formas expresivas y las preferencias temáticas de los poetas de hoy. Quizás vaya al fracaso el intento de fijar normas a la nueva expresión, porque, ya lo dije, la poesía no es obra colectiva, sino creación individual pura. Cada poeta es un mundo, y las agrupaciones literarias son siempre artificiosas. Los poetas no trabajan juntos sino con fines combativos, con propósito de acabar con el enemigo común, que es casi siempre el grupo literario inmediatamente anterior. Cuando termina la guerra o se acaba la escaramuza, con la derrota o el triunfo del adversario, cada poeta vuelve a cultivar su jardín.

Deshumanización, desintegración, detallismo, ansia de retorno a lo primitivo, obscuridad sistemática: todas estas palabras —algunas ya con rasgos de senectud— han sonado hace varios lustros como posibles claves del arte nuevo. El propósito ha fracasado, porque o no explican integralmente la poética actual o corresponden al anhelo creador de todos los tiempos. Evasión a zonas más altas o más bajas de la conciencia, búsqueda de los rincones más ocultos de nuestro mundo interior,

interrogación ante el misterio de la vida, hermetismo y hondura, son fuentes en que ha abrevado la poesía de siempre. Y, sin embargo, los poetas de hoy, hablo de los auténticos, tienen fisonomía propia que para nadie puede pasar inadvertida. Dije los poetas auténticos. Tras unos cuantos de ellos, se despeñan en montón los carneros de Panurgo.

Día a día se enriquece la herencia. Nada se pierde en el arte digno de tal nombre, y al través de siglos y siglos los verdaderos poetas se dan la mano y forman los eslabones de una cadena sin fin. La emoción del momento puede inclinarnos a éste o aquél; pero cada forma expresiva convive al lado de la que más parece oponérsele. Hay belleza eterna en los espasmos de una bacante en celo como en la desnudez impávida de una virgen dormida.

Perdone esta carta deshilvanada y téngame siempre como su compañero y amigo.

LA POLEMICA EN COLOMBIA

(Concepto del joven poeta mexicano Octavio Paz)

Llevar al aire libre de la discusión periodística ciertos problemas estéticos de quienes no desean afiliarse a esa penumbrosa escuela de crítica que se practica valerosa y demoleedoramente en el rincón del café...”, tal es, por lo visto, el propósito de los jóvenes poetas colombianos. Su actitud me parece irreprochable, pues en Colombia, como en México, “algunos letrados anteriores a nuestra generación han renunciado siempre, con admirable prudencia y arrojada cautela al deber de expresarse públicamente sobre obras y autores”. No puedo menos de sentir viva simpatía por una crítica que se compromete y que en ese compromiso encuentra la autenticidad de su verdad, “aunque esa verdad se pague con un poco de su propia sangre”. Substituir el inerte adjetivo por el ejercicio de la inteligencia; concebir la crítica como la expresión de nuestras necesidades e insatisfacciones espirituales; buscar en cada obra aquello que se necesita y confesar si lo hemos encontrado o no; intentar, en fin, la autenticidad allí donde sólo crecen la costumbre, la cobardía y la indiferencia, creo que son las virtudes fundamenta-

les de toda crítica. Las virtudes previas a toda crítica, mejor dicho. Y esas virtudes, a juzgar por el tono del artículo de Carranza, las poseen los poetas de "Piedra y Cielo".

Una crítica es, tanto como un juicio, la expresión de las avideces de un espíritu. "Situarse" a Guillermo Valencia; intentar una nueva valoración de su obra; librarla de "toda esa milagrosa literatura de clisé" que, más que iluminarla, la ensombrece con equívocas luces, es sólo una parte —y no la más interesante— de la discusión. La poesía de Valencia —quizá el único parnasiano del modernismo es ya una poesía histórica y, digámoslo, más que a los poetas interesa a los literatos. Pero en esta apasionada negación encuentro muchas afirmaciones y varias preferencias. Al "situarse" a Valencia, Eduardo Carranza se "sitúa"; y se define como poeta cuando dice: "quienes han desterrado de la poesía lo dionisiaco, la adivinación, la música, la magia, escribirán fatalmente una poesía más técnica que mágica, más inteligente que inspirada: elaboración literaria, alquimia verbal, literatura, maestría retórica, habilidad técnica". El joven poeta prefiere la magia, la música, la adivinación, el hechizo. No le importa tanto la injusticia de su crítica, como expresar su avidez por una poesía de poetas y el asco que le produce tanta poesía de literatos. No es un accidente que oponga el nombre de Barba Jacob al de Valencia; el primero "es un poeta", el segundo, apenas, "un retórico genial al servicio de un poeta menor".

Carranza y sus amigos quieren romper con la fórmula de "hacer poesía" que constituye la lección de Valencia. (Una gran lección, más que una gran poesía). Abandona en buena hora esa estética de taller, pero a condición de que la fórmula de la corrección no sea substituída por la de la pasión falsificada o del misterio elaborado. En todos los "movimientos" literarios contemporáneos hay demasiado sentido histórico, demasiada conciencia de que es revolucionario u original, y muy poca inocencia, muy poca autenticidad. ¡Burgueses disfrazados de aventureros, tranquilos hombres de letras que confeccionan en la oficina el desorden de una pasión tan artificial como los pasteles del retórico. Conocemos a esta moderna y despreciable raza de simuladores delirantes, duchos en el balbuceo y la inepticia, tartamudos que llaman a su defecto éxtasis o profecía, manipuladores del inconsciente como hace años otros, con gestos

idénticos, daban cuerda a los cisnes mecánicos! Y a toda esa farsa inexpresiva le llaman “la colaboración de las fuerzas oscuras”!

Hay, me decía un amigo, demasiadas poéticas y muy pocos poetas. Estoy seguro de que mis amigos de “Piedra y Cielo” saben esto mejor que yo.

BALANCE DE “PIEDRA Y CIELO”

“Piedra y Cielo” es la denominación de un grupo de poetas colombianos, pertenecientes a diversas tendencias líricas, cuya alianza accidental se explica por el común anhelo de llevar voces nuevas al ambiente literario y por la natural afinidad que existe entre autores jóvenes.

Casi todos los integrantes del grupo siguen la orientación de la poesía española contemporánea, por lo cual es acertado considerar la obra piedracielista como resonancia de ella. La lectura de una antología moderna de líricos hispanos revela, por ejemplo, que García Lorca ha influido decisivamente en la producción de Darío Samper y una observación sistemática lleva a la conclusión de que Jorge Rojas es un Emilio Prados evolucionado.

No se puede hablar por consiguiente, de una escuela nacional; menos si se tiene en cuenta que las modernas influencias de la poesía española, especialmente la neo-conceptista y la neo-culterana, aparecieron casi simultáneamente en los países hispanoamericanos inquietando los sectores de la crítica y fatigando los de la producción. Ni a Carranza ni a Martín, ni a ninguno de sus compañeros, se puede otorgar tan espléndida patente.

Jorge Rojas editó en hermosos cuadernos selecciones de Tomás Vargas Osorio, Carlos Martín, Eduardo Carranza, Aurelio Arturo, Antonio Llanos, Darío Samper, Arturo Camacho Ramírez, Jorge Rojas y Gerardo Valencia. Como razón editorial escogió la de “*Piedra y Cielo*”, en homenaje a Juan Ramón Jiménez, que en 1918 publicó en Madrid un espléndido libro con el mismo nombre. De esta manera casual el grupo fue denominado. Las razones del título pertenecen al gran moguereno, y una exégesis sobre el particular sería tan inútil como un ensayo sobre la filosofía de los colores al hablar de la bandera.

La existencia del grupo y su actitud espiritual, despertaron recelos en círculos tradicionalistas, al paso que una minoría juvenil creyó en el advenimiento de una pequeña edad de oro de nuestras letras. Aparecieron entonces comentarios contradictorios, afectados unos por los inconvenientes propios del ditirambo y marcados otros por los errores inevitables en quienes ignoran que prejuzgar es tan deplorable en literatura como en derecho.

Después de intensa labor crítica, rica en controversias se ha llegado a la conclusión de que "algo se ha movido" en nuestro firmamento lírico. Gracias a una razón inobjetable, la obra cumplida, el piedracielismo ha dejado el campo de la siquiatria en que sus detractores le habían colocado, para pasar al de la historia de las ideas estéticas.

La grande y tácita asociación de poetas contemporáneos, impropriamente llamada "escuela nueva de poesía española", a la cual pertenecen Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Guillén, Diego, Salinas, Alberti, Prados, Cernuda, y algunos más agrupados en recientes antologías, recibió de los post-románticos y de los simbolistas la misteriosa noción de la poesía y la deliberada orientación subjetiva, se inspiró en los más sugestivos motivos del corazón del hombre y de los pueblos, y tomó de los modernistas de todas las latitudes (inclusive de algunos vanguardistas que quisieron llevar a la literatura la modalidad surrealista), la exquisita variedad de los colores literarios, la apreciación infinitesimal de los valores líricos y el vuelo libre y caudal de las imágenes. Como contribución propia introdujo la tendencia de expresar en nuevas formas la antigua actividad del sentimiento humano.

Sin embargo, los precursores de esta poesía no son autores recientes: don Luis de Góngora y don Francisco de Quevedo, desde campos opuestos, el culterano y el conceptista, iniciaron este trascendental alboroto de inquietudes líricas, que hoy más que nunca se justifica por el desarrollo de la imaginación, estimulada por los colores insospechados y los sonidos sorprendentes de la civilización de las mágicas realidades y por la necesidad de síntesis que cada día se hace más apremiante debido a que el máximo contenido en el mínimo de forma es la consigna del hombre del siglo eléctrico.

El árbol genealógico de los piedracielistas colombianos se confunde en su alta fronda con el de los poetas nuevos de España. La primera rama visible es la de Bécquer, el español que mayores influencias ha ejercido en nuestra literatura, a quien Carranza llama "celestes abuelo mío". El "pater familias" es indudablemente Juan Ramón Jiménez, en cuyo libro *Platero y yo* aprendieron el "alfabeto de las rosas".

Si es verdad que todo poeta es el resultado de incontables influencias, inconscientes en su mayoría, en cada autor piedracielista el fenómeno se cumple con extraordinaria evidencia. En su producción aparecen frecuentemente las imágenes alucinadas de Baudelaire, las frescas sombras de árbol de Garcilaso, las nieblas de idioma de Mallarmé y la notación inconfundible de la flauta de Tagore.

En la formación individual de los piedracielistas intervinieron también algunos poetas americanos, a manera de maestros permanentes o de preceptores accidentales. Darío, en cuyos versos hallaron valores semejantes a los que en Listz sorprendieron los compositores franceses contemporáneos: Valencia, que les enseñó la ejecución de imágenes audaces, como la ya famosa de "eres una mentira con los ojos azules" y Neruda, que les inició en su nueva geografía del corazón.

En el proceso histórico del movimiento figurará inevitablemente el ataque que con grande honradez, pero con brillante inoportunidad hizo Carranza a la obra de Valencia.

Al efecto, el joven lírico anotaba que era extraño de que Valencia como representante de una poesía minoritaria, ocupara en forma excluyente el corazón y la mente del pueblo, lo cual explicaba por el fenómeno de la "bardolatría". En su concepto el autor de *Anarkos* adolecía de defectos temperamentales, especialmente de falta de sentimiento, y señalaba su poesía como afectada de formalismo artístico que hacía pensar en un producto de taller y no en la efusión misteriosa del alma.

La pretensión de subestimar la lírica de la inteligencia y la poesía parnasiana, que no es nueva en la historia literaria, quebranta inútilmente las concepciones universales sobre la lírica, origina complicadas clasificaciones y convierte en error, vicio o defecto, lo que es método o manera.

Para Valencia, parnasiano sin segundo, egregio lírico de la inteligencia y artista de subyugante poderío, el mundo es ante todo humanidad objetivizada. Hasta el más inerte de los elementos de su poesía sugiere dolor y belleza de hombre. Los términos hombre y universo están tan confundidos en su obra, que es casi imposible considerarlos separadamente. El universo, en el sentido de cosmos helénico informa el espíritu del poeta, y el poeta llena con su discreto sentimiento y con su luminosa comprensión el universo.

En relación con las funciones ejercidas por los integrantes del grupo de "Piedra y Cielo", Carranza ha sido el teórico, Jorge Rojas, el mecenas, Vargas Osorio el consultor, Martín el testigo actuario, y Camacho Ramírez el fiscal. Los restantes se han limitado a otorgar con objeciones o sin ellas, despreocupados en lo tocante a misión histórica y actividad proselitista.

Carranza es el representante de la poesía a flor de vida, con los encantos y los peligros de la improvisación; sus composiciones son en cierta manera momentos líricos que en un solo día fueron emoción y obra.

Por otro aspecto le ha singularizado el propósito de adaptar las excelencias de la nueva poesía a ciertos temas de perenne devoción patriótica.

En materia de obra con sentido nacional no deben olvidarse el vigoroso poema dialogado *Luna de Arena*, de Camacho Ramírez, expresión de vida intrépida en las guajiras soledades, y los romances campesinos de Darío Samper, ricos en rojos vegetales y en vibraciones de cuerdas típicas, que empero sugieren una visita de García Lorca al Valle de Tenza, en los días en que los naranjos y las guabinas fructifican.

Jorge Rojas, Camacho Ramírez y Gerardo Valencia (el Lupericio Argensola del grupo), tratan con esmero sus versos, observando implícitamente el precepto horaciano sobre el reposo en la ejecución. Su producción que sugiere una cautelosa serie de meditaciones autocríticas, es, en último término lo más depurado de la realización de "Piedra y Cielo".

Antonio Llanos, el menos piedracielista de todos, ha dado últimamente un giro fundamentalmente distinto a su poesía; renunciando a los sonetos de impecable factura en los cuales aparecían repetidas hasta el cansancio, tres imágenes evocado-

ras de la edad de oro de España, cultiva en la actualidad a la vez que una lírica vibrante de humanidad, una poesía infantil llena de musicalidad y de ternura.

Hoy el grupo piedracielista está prácticamente disuelto. Razones más personales que ideológicas han determinado la dispersión. Parece que fue definitiva la muerte de Tomás Vargas Osorio, pues el poliforme y penetrante literato santandereano desempeñaba claras funciones de orientación, valiéndose de su honda experiencia humana y de su exquisita cultura.

También influyó la actitud de Camacho Ramírez, que anunció su retiro, publicando un extraño memorial de agravios. Coincidió este incidente con la aparición del *Soneto a la Rosa* de Carranza, que por cercano a la perfección se asoció al de Camacho Ramírez que lleva el mismo nombre. Alguien dijo que había comenzado la "guerra de las rosas" para expresar la frustrada esperanza de ver realizada una ágil y fecunda polémica literaria.

A pesar de la disolución, el grupo, como representativo de una gran tendencia literaria universal, ya ha cumplido su misión. Actualmente se adelantan numerosas empresas literarias que siguen la pauta de "Piedra y Cielo", sin que se haya podido evitar la intervención de falsos discípulos y de calumniadores del movimiento.

Improbable parece que el piedracielismo llegue a ser considerado por la historia literaria como una simple aventura. Pero si esto acontece y la generación venidera olvida esta noble poesía que lenta y sufridamente ha ganado tantos corazones, en el ambiente quedaría por lo menos lo que Carranza dijo en iluminado instante:

"La tarde tiene la tristeza del aire, donde hubo antes una rosa".

Entre la poco unificada producción piedracielista sobresalen los libros *Rosa de Agua*, *Seis elegías y un himno* y *Espejo de naufragios*. Entre las composiciones que justamente han llamado la atención de los compiladores se debe nombrar *La ciudad sumergida* de Jorge Rojas, *La niña sin sombra* de Camacho Ramírez y *Domingo* de Eduardo Carranza.

En la primera se oyen acordes "debussynianos" y se evocan momentos espirituales del *Cementerio marino* de Valery.

En la segunda, surge la sombra como elemento indispensable del misterio poético de acuerdo con la tradición emanada de Poe y sostenida entre nosotros por Silva y Pardo García.

En la tercera, se aprecia como en ninguna otra obra de Carranza la función cultural del piedracielismo, que es decir viejas cosas en formas nuevas.

Habiendo suprimido el “como”, el “tan” y otros vocablos dilatorios, que daban a las figuras, sobre todo a la metáfora y la hipérbole, apariencia de fórmulas matemáticamente aplicadas, los nuevos líricos han logrado magistrales realizaciones que imprimen vigoroso impulso a la imaginación y hacen seguir una palabra hasta más allá de las estrellas.

Una de las armas comunes de los enemigos del movimiento era la de afirmar que hacer poesía a la manera piedracielista constituía labor fácil e infantil, pues prescindiendo de la preceptiva, bastaba yuxtaponer hermosos vocablos para formar oraciones sin interpretación posible. El aserto hizo carrera, aún entre los profesores de literatura pero ya no hay persona enterada de la verdad cultural que no recuerde alguna de las sugestivas imágenes salidas del hogar piedracielista.

Incomparable por la delicada penetración espiritual es la correspondiente al más puro instante de la *Elegía a Maruja Simmonds*:

“Asomada en su alma ella sonríe detrás del aire, pensativamente”.

Admirable como síntesis, pues la misma hermosa idea desarrollada prosaicamente supondría una extensa labor descriptiva, es la contenida en el “*Momento de la doncella*”:

*“Esa pulpa del labio que podría
nombrar un fruto con la voz callada,
pues su propia dulzura lo diría”.*

Feliz, por expresar en una serie de imágenes inverosímiles una clara verdad estética, es el siguiente terceto de Gerardo Valencia:

*“Suave la voz, en largas ondas llega,
lo mismo que un aroma con sonido
o un viento de color que se despliega”.*

Sencillamente humana es la consideración que inesperadamente hace Carlos Martín en el más discutido de sus poemas: "La infancia tiene aldeas donde olvidar la muerte".

Perfecta, por comprender la intensidad de la más difícil de las figuras retóricas en su desconcertante sentido de afirmar negando, es la conclusión del *Soneto a la rosa* de Camacho Ramírez:

*"Nada es mayor que tú, rosa y no rosa,
primavera sin ser la primavera;
arpegio en la garganta de la vida".*

Si alguien creyera todavía que es fácil e infantil modular de esta manera, debería emprender una obra sin tardanza, pues nada tendría de extraño que un gran poeta estuviera dormido.

Las principales tesis de "Piedra y Cielo", esbozadas en parte por Carranza, enunciadas tácitamente por otros exponentes del grupo, pero no proclamadas oficialmente, son las siguientes:

1. La masa carece de refinada sensibilidad y de avanzada inteligencia, cualidades indispensables para apreciar la poesía. La poesía sugiere minoría.

2. Para que la poesía expresada por labios de hombre (poesía exteriorizada), cumpla su cabal objeto, es preciso suponer tanto en el creador como en el apreciador de la obra aptitudes poéticas. La obra de un lírico sufre mengua si quien la conoce no es poeta potencial.

3. La poesía lírica debe ser sugestiva, nunca explicativa. Al hombre inteligente, sensible, y, ante todo, intuitivo, le basta la indicación del camino.

4. A través de una imagen se pueden lograr insospechadas lejanías poéticas. La poesía no es únicamente lo inmediatamente susceptible de tratamiento espiritual. En el fondo de todas las cosas, hay algo mediato, próximo al abstracto que alcanza las escalas líricas.

5. El gongorismo y el conceptismo son consecuencias de exceso, nunca de defecto.

6. La poesía lírica es esencialmente subjetiva. El hombre es la medida del universo. "La poesía es la evasión hacia lo absoluto".

7. La retórica es un medio, no un fin. Ella sirve para auxiliar la excelente exteriorización de la poesía, jamás para limitarla.

Para facilitar la comprensión de las tesis anteriores, resultan oportunos, a pesar de su simplicidad, los siguientes ejemplos:

El alcance de la poesía.- En lo relacionado con poder expresivo, la lírica se había mantenido en planos elementales. La nueva poesía ha tratado de darle grados superiores, a semejanza de lo que hicieron los científicos que sacaron las matemáticas del campo de la aritmética para llevarlas a las realizaciones del álgebra y de la trigonometría.

Requisito de la poesía.- Sólo un poeta en potencia puede apreciar con intensidad lo que un poeta en acto ha producido. Hay la misma relación que entre artista-compositor y artista-oyente. La más perfecta ejecución de un gran violinista jamás suscitaría emoción en un sordo.

Teoría de la oscuridad necesaria.- Ciertas especulaciones líricas determinan oscuridad por contraste; es lo que sucede con el cinematógrafo, que resulta inoperante en un recinto lleno de luz cenital. En otros casos, tratándose de una lejanía lírica, el idioma no es lo suficientemente flexible o dúctil y aparecen entonces versos oscuros, que empero revelan su luz esencial cuando han sido meditados o simplemente repetidos. Igual cosa acontece cuando una persona, sorprendida por una súbita sustracción de luz, en un principio nada ve, pero pasada la sensación de contraste se habitúa al nuevo ambiente, encuentra el objeto perseguido y puede moverse sin tropiezo.

Los errores de los piedracielistas son en su mayoría exageraciones sistematizadas. Uno de ellos es la excesiva finura de las imágenes que comunica a su poesía una fragilidad exasperante. Otro es la sutileza extremada de algunas ideas, que nubla inútilmente las más claras mañanas del entendimiento y establece laberintos conceptuales y encrucijadas de la imaginación, allí donde debiera haber un camino recto y despejado o una palabra sencilla y definitiva.

Ya se anotó la tendencia a subestimar los líricos de la inteligencia y los parnasianos. Pudiera aludirse a dos desventajas más, que ante todo son defectos: la falta de conciencia en relación con el medio que los rodea y la frecuente intrascendencia de sus temas que hace pensar en una debilidad deliberada.

Los bardos románticos y los “viejos modernistas” cantaron su tierra, sus mujeres, sus ciudades, sus ríos, sus crepúsculos, sus héroes, sus prejuicios y hasta sus utopías, con tremenda fuerza lírica que deja en los oídos la impresión de una creciente de aguas tropicales. En cambio, una buena parte de la producción piedracielista y acaso la de mejor calidad, pudiera caber en un discreto devocionario del amor.

Sus temas predilectos son casi siempre menores: el ruiseñor, el arroyo, la mariposa, el violín, el “azul temperamento”, el “amoroso amor”, la angustia de las flores y el anhelo de los pájaros. En la orquesta piedracielista sólo de tarde en tarde se escucha la violencia de los cobres.

En una encuesta sobre las más hermosas palabras del idioma, un poeta piedracielista respondió, confirmando la afirmación: “Olán, muchacha, jazmín, cielo, lejanía, viento, niebla, azul, sonrisa, nubes, corazón y lluvia”. Un representante del Olimpo Romántico hubiera contestado: “Cosmos, espíritu, mar, gesta, Cristo, humanidad, belleza”.

* * *

Con la nueva poesía ha sucedido fenómeno análogo al de la música bitonal. Rechazada en un principio por sus disonantes y sus desdibujados esquemas melódicos, pero singularmente por su rara armonía, la costumbre de escucharla ha hecho posible que al presente ya no se discutan sus valores.

El piedracielismo es un conjunto de afirmaciones creadoras y de negaciones audaces. Pero si se adopta un criterio sereno, como nunca será real en materia literaria la apreciación de Leibnitz: “Los filósofos han solido acertar en lo que afirman y errar en lo que niegan”.

JOAQUÍN PIÑEROS CORPAS.

II — EL CARACOL Y LOS CANGREJOS

Una polémica con los "Piedracielistas"
sobre la obra poética de Guillermo
Valencia.

ANTECEDENTES

Comenzó la polémica con la requisa de improvisados críticos al invaluable cofre de los tesoros valencianos. Se diría que su fin era saber a ciencia cierta si entre los oros y zafiros, diamantes y rubíes no resultaba la furtiva presencia de una guija.

Mas otro era el propósito —lectores que soportan las cadenas del sentido común— pues, de antemano y ante la justa expectativa de hallar sin mácula el tesoro, nuestros escrutadores dieron con el sofisma de invertir el termómetro con que solía medirse las calorías estéticas: fue así como lo bello dejó de ser lo bello, pasando a su lugar lo que hace siglos viene causándole repulsas al corazón del parroquiano.

Piedra-cielistas se llamaban los tales. Y a fe que no es difícil, para quienes conocen siquiera rudimentos de acrobacia mental, entender lo que esto significa: lisa y sencillamente, que el cielo está en la piedra y la piedra en el cielo...!

* * *

Sea lo que fuere, se levantó pesadamente la cubierta del arca. Don Guillermo Valencia miraba la maniobra desde una de las ventanas interiores de su casona señorial, con abstinencia sistemática de concurrir a defender porción tan grande de su intelectual patrimonio. ¿Lo deleitaba acaso la imposible aventura de la muchachada? ¿O su inacción olímpica nacía de la certeza de que ya saltarían a la palestra, bien los maestros apologistas de su gloria, o los discípulos, guardianes de la sacra heredad?

Para ambas preguntas hubo respuesta afirmativa:

Dicen que a Eduardo Carranza no satisfizo que Baldomero Sanín Cano citase entre los pares de Valencia a Goethe, Dante y Lucrecio. Motivo suficiente para lanzar el primer grito: "¡Se ha producido una revolución fundamental en el subsuelo de la creación poética y nuevas estrellas han ascendido al cielo de los cantos...!"

Trotando luego al lomo de la irresponsabilidad juvenil y pesaroso también por la temprana consagración del payanés, suelta el mozo este dardo que se desvía del blanco (lo prematuro del prestigio valenciano), pero que regocijados recogemos del césped como un triunfo de la expresión artística: “Aún dura sobre su nombre la gloria que tan temprano cayó sobre él, como la mañana sobre el canto de un pájaro...”

Carranza, cerebro y corazón maravillosos, ha resuelto asumir el papel de irreverente. El Gran señor de *Anarkos* es apenas para él “un buen poeta”: “Un buen poeta al uso del Parnaso. Le faltan a su obra trascendencia vital, palpitación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico-verbal... —Son los versos de un retórico triunfante, de un frígido, culterano y habilidoso artista, de un concienzudo cincelador: producto de una asombrosa destreza técnica, de una poderosa inteligencia domadora de arduidades verbales. Pero permanecen exteriores a nuestra alma, a nuestro corazón. Y es que apenas rozan las zonas de lo entrañablemente humano”.

En cambio, el verdadero poeta (y aquí el caudillo de los *pedra-cielistas* entra a definir *ex cathedra*, sin resignar modestamente los conceptos a su propia afición) es “el que refleja poderosamente su tiempo, el que asume todo el dolor o toda la esperanza o la desesperación, el alma a la deriva hacia lo desconocido o hacia lo infinito... —Y si la poesía (prosigue el crítico con un criterio casi utilitarista de los versos) no me sirve para apresurarme la sangre, para abrirme de repente ventanas sobre lo misterioso, para ayudarme a descubrir el mundo, para acompañar a este desolado corazón en la soledad y en el amor, en la fiesta y en el desamor, para qué me sirve la poesía?”

Estas ideas fueron acompañadas a dúo por las del no menos erudito y audaz Vargas Osorio. Con fino alarde dialéctico sienta él estas premisas:

—Nada vale en poesía que no entrañe un consorcio “con la intimidad del espíritu, con la vida interior del poeta”. El mundo de los parnasianos es “un mundo artificial, de mitos muertos, primorosamente decorado, o si queréis, divinamente esculpido. Pero en todo caso, un mundo estrecho, gélido e inmóvil, hermosamente petrificado”, en donde “no puede encontrarse una concepción del mundo que es el objeto primordial de la poesía”. Valencia “forma entre los parnasianos... continúa siendo un

parnasiano". Por lo tanto, "rehuye la naturaleza humana y la naturaleza física en las cuales lo ontológico está en todo su vigor. —Los materiales con que Valencia trabaja han sido extraídos de un mundo inorgánico, sin vida... —y el gran poeta que hay en Valencia está encadenado a la roca del estilo".

Para Vargas Osorio los poemas del Maestro carecen de *temblor*, como las estatuas egipcias, "y el temblor es la mejor herencia de la humanidad". Un gran consuelo para los payaneses y una grave injusticia con el mejor de todos! Porque, quien esto afirme, desconoce la compenetración íntima que existe entre la obra de Valencia y el medio ambiente en que fue escrita: medio por esencia magnético y volcánico por antonomasia, donde el *temblor* es patrimonio relicto de grandes y pequeños Andantes...

Lo lamentable en el sugestivo ensayo de Tomás Vargas Osorio consistió en dejar expósitas, sin asomo de demostración competente, las varias declaraciones categóricas que sus premisas envolvían: la del "parnasianismo-hielo"; la del "Valencia-parnasiano" (y nada más que parnasiano), y la del "Valencia-conceptista".

Así las cosas, Genaro Muñoz Obando se aprestó a la defensa del iluminado de *Ritos*, en la única forma que, a su juicio, les cumplía a los arúspices de la nueva idea. Profesor viejo de filosofía del idioma y acucioso alquimista de la estética pura, no halla al alcance de la mano medio interpretativo más propicio que la fábula, por su inteligencia fácil y no más lenta digestión.

Tal fue el propósito docente de *El Caracol y los Cangrejos*, escrito por Muñoz Obando sin voluntad de controversia, a no ser por las resultas imprevistas y el homenaje que, de modo indirecto, hubo de rendírsele al autor por quienes atribuyeron las fábulas al Maestro Valencia.

Efectivamente, a todo lo largo del espinazo (desde Méjico hasta la Patagonia) las letras latinoamericanas habían sentido el escozor correlativo a una pedrada sobre las aguas apacibles de un renombre que se creía intocable. Debajo de las linfas, aprovecharon los Cangrejos la confusión reinante para tramar una conjura contra el desprevenido Caracol, quien, para desconcierto de todos, no aparecía por parte alguna. Era pues natural que cuando, agazapada detrás de un banco de corales, se

oyó una voz incógnita que se enfrentaba a los crustáceos, no sólo éstos sino también peces traslúcidos que tomaban partido en la contienda, prorrumpieron en coro: —Habló Valencia!

El insigne letrado azteca Alfonso Reyes fue de los que asistieron a este primer envite; y, aunque discreta la serenidad con que se declaró impedido para intervenir en la polémica, profirió con su prestigio un fallo de resonancia americana. Fallo en que absuelve con benevolencia la intrepidez adolescente y en que se revela también equivocado sobre la paternidad de nuestra fábula: “Todos fuimos jóvenes y yo suelo buscar en los arrebatos de la ajena juventud un poco del calor que ya ha comenzado a negárseme. En la fábula filosófica del caracol y los cangrejos encuentro aquel ademán de sinceridad y hermosa altivez con que Lope de Vega, tras de haber acabado lo esencial de su obra imperecedera, solía enfrentarse con los que, sin llegar todavía al fruto, comenzaban por rasguñarle con las espinas”.

Sin tomar parte en la polémica, como bien lo vemos, sigue así Reyes en los párrafos conclusivos del fallo: “Cuando un sistema de expresiones se gasta por el simple curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad intrínseca, lo más que podemos decir es: —Lo que emocionó a los hombres de ayer, porque para ellos fue invención y sorpresa, a mí ya no me dice nada... Pero en manera alguna tendremos derecho a negar el valor real, ya inamovible en el tiempo y en la verdad poética, que tales obras o expresiones han representado y representan, puesto que en el orden del espíritu siempre es lo que una vez ha sido... Hoy buscamos la expresión misteriosa de la poesía mediante renovados impulsos para escapar de los rigores lógicos, bien está. Pero no es posible afirmar que los poetas lógicos hayan prescindido de tal emoción... —Las elásticas cervices de los camellos, aparte de ser un precioso hallazgo descriptivo, que basta ya por sí para fundar el valor poético, es también una captación del misterio, un jeroglífico, una manera de mentar por medios visibles un poco de lo invisible que llevamos dentro”...

* * *

Hombre de nuevos argumentos y pregonero de tan rotundo fallo vino a ser el gran crítico Javier Arango Ferrer. Para él, el pecado de Carranza consistió en endilgarle valimiento de axioma a un asunto de “gusto personal”, promoviendo una discordia

de generaciones sin raíces distintas del adagio vulgar: —No hay peor amigo que el de su propio oficio! —“El mito popular (nos decía el pregonero desde su tribuna diplomática de Montevideo) le ha dado dimensiones fabulosas a Guillermo Valencia, pero de la hoguera que encendió Eduardo Carranza para quemarlo, Alfonso Reyes, el mexicano ilustre lo ha sacado redivivo... —Es, pues, aventurado negarle emoción a cuanto no está al alcance de nuestra sensibilidad, porque cada cual tiene su manera de emocionarse... —Eduardo Carranza es libre de no simpatizar poéticamente con el Maestro Valencia, pero no está éticamente capacitado, aunque sea por motivos de sensibilidad, para declararlo un poeta menor... —Valencia sí creó prosélitos, contra lo que afirman, entre otros, Luis María Mora y el mismo Maya: no sólo creó una *estética del gesto*, sino una modalidad literaria y una especial propensión temática en varios poetas de su tierra natal, como Miguel Medina Castro, Genaro Muñoz Obando, Juan Antonio Maya y Carlos López Narváez, traductor insuperable este último de Heredia... —Es un tanto acongojante que estos pleitos de generación afortunadamente inevitables, no se registren sino con un *matiz de heroica injusticia*, como dice el ilustre maestro mexicano... —Creo que aún no ha llegado la hora del olvido para el autor de *Los Camellos* y de *San Antonio y el Centauro*. Siempre habrá sensibilidades retrospectivas capaces de amar lo duradero, y aun si el olvido cae sobre la obra grande, como la nieve sobre las altas cumbres, la misma historia que se repite será sobre el maestro de Popayán un deshielo de olvidos, después de las veleidades”.

El célebre poeta mexicano Enrique González Martínez opinó a su turno sobre la polémica, en carta dirigida a don Germán Pardo García, el atildado colombiano que lleva nuestra enseña literaria por todos los senderos de Centro y Norte América. González Martínez se pronuncia en sentido favorable a la revisión de las obras consagradas, pero hace salvedades rotundas contra el desiderátum de lo nuevo: “La novedad, como fin último, trae aparejada la muerte porque el correr de los años la obliga automáticamente a envejecer. Y la vejez es muerte anticipada... —Cada poeta es un mundo, y las agrupaciones literarias son siempre artificiosas. Los poetas no trabajan juntos sino con fines combativos, con propósito de acabar con el enemigo común, que es casi siempre el grupo literario inmediatamente anterior”.

Dos aspectos notables recordamos del artículo en que Antonio García sentó sus impresiones al respecto: el equilibrio de los juicios y la deliciosa destreza con que puso el debate bajo el paraguas de la sociología. Quienes conocen las avanzadas tesis de este ideólogo, en punto de reivindicaciones humanas, podrían pensar que sus conceptos fueron adversos al llamado maestro del Parnaso. Lo curioso del cuento es que ni la posible afinidad de las ideas *pedracielistas* con la vanguardia sociológica, las redimió de que García las sometiese a rudo chasco: “En este sentido (dice) resulta totalmente reaccionaria —a pesar de su brillante forma iconoclasta— la afirmación de Eduardo Carranza de que Guillermo Valencia es un poeta sin perspectiva humana... —Valencia se presenta, es útil recordarlo, como un personaje antiacadémico, como una insurgencia contra la dictadura estulta de la Retórica... —La crítica de Carranza, tan rica en factores líricos como pobre en elementos críticos, no es en el fondo sino la más dura, implacable y completa autocrítica... —La poesía nueva es un *documento* sociológico de primer orden, porque, conscientemente o no, refleja un *estado de insensibilidad* emocional frente a los grandes conflictos humanos y un *estado de hiperestesia* frente a las cuestiones de índole amorosa”.

Por último, Alfonso Castro, médico, humanista y político habló también desde las columnas de *El Tiempo*: “He sufrido el máximo desengaño cuando he visto en letras de molde que el eminente artista *es apenas un buen poeta*, un manso señor intoxicado de retórica y de mortal rigidez”. Se duele Castro de que ya se haya pretendido “clavarle (a Valencia) los zumbelines de la crítica minúscula, en la cual palpita en ocasiones un provechoso afán iconoclasta para personal medro... —Guillermo Valencia, no obstante las veleidades de gustos y de modas, será siempre uno de los más conspicuos e irreprochables representativos de la lírica española, pasada, presente y futura”.

Pero sigamos con el hilo de la controversia, tal como viene planteada. No fueron pocas las publicaciones, entre otras la revista *Colombia*, escrita en San Salvador por Alfonso Mejía Robledo, que atribuyeron a Valencia la mencionada fábula, según se dijo antes. El equívoco incitó el entusiasmo de los *pedracielistas*, y un joven partidario de ellos, arropado contra los rigores del frío bajo el manto ateniense de *Temístocles*, se en-

frentó a su presunto contendor con otra fábula muy airosa donde, justo es reconocerlo, se adivinaban talentos de excepción.

Vino entonces la segunda salida de Muñoz Obando: una segunda admonición contra los que insistían en permanecer impenitentes dentro de la sagrada religión de la Estética. Fue entonces cuando alguno trajo la noticia de que la voz de *Temis* agazapada detrás de los corales, no era la voz del Caracol. Mejor dicho, que el señor de las *Cigüeñas Blancas* seguía tranquilo en su ventana y no había tenido arte ni parte en el primer flechazo dado a los invasores de su augusta mansión.

Dolor supremo para quienes se solazaban en la beligerancia que el Maestro les había concedido. Daniel Arango (que así se llamaba *Temístocles*) había pedido que “el propio poeta, a quien se le ha otorgado el título de maestro”, participase en la polémica y midiese armas con los del desafío. Al darse cuenta del error en que se venía incurriendo sobre el autor de las fábulas, se arrancó la careta, revelando su nombre, para mover en su rival un gesto análogo, quien quiera que fuese. Esta vez Arango ya no replicó en fábula sino en prosa, lanzando imprecaciones contra el género literario de Esopo, en que se había situado la polémica. Pero el nombre de *Temis* continuó en la penumbra...

Para colmo de males, los Cangrejos puros optaron por justificarse calificando a *Temístocles* de un agente oficioso, sin credencial auténtica para seguir hablando como portaestandarte de los *piedra-cielistas*; en tanto que Joaquín Piñeros Corpas, otro talento joven empeñado en romper los moldes viejos, asumía una actitud más justiciera, mediante su famoso *Balance de Piedra y Cielo*. Con este ensayo se puso a paz y a salvo con sus compañeros de aventuras, y se marchó para Europa, donde la reconciliación con los clásicos le valió el título de miembro de la gran Academia Cervantina.

Y la tercera fábula de Muñoz Obando puso punto final a la polémica.

* * *

Esto tuvo lugar hace doce años y el Caracol, como si nada, sigue en su mismo trono. Dicen las buenas lenguas que algunos de los antiguos crustáceos hicieron penitencia después de la

lectura de los Santos-poetas; y que los que se niegan a rociarse con la ceniza del arrepentimiento, apresuran la *reversa* cuando pasan frente al impasible Caracol.

Por asociación de ideas con una imagen de Arango Ferrer, se nos antoja que un nuevo templo de Diana era el que trataba de abatirse en América; y que unos nuevos, valerosos discípulos de Eróstrato se arriesgaban al filo de una inmortalidad negativa. Para beneficio de todos el templo quedó en pie y los Eróstratos tendidos: unos bajo el estoque de otros jóvenes; otros entre las redes de los filósofos maduros; los últimos, al golpe del báculo senil!

V.A.M. — 1954.

FABULAS QUE ENSEÑAN Y RESPONDEN

EL CARACOL Y LOS CANGREJOS

A propósito de una abortada polémica que intentaron balbucir los cangrejos.

*Pensando en su destino,
confusos y perplejos,
miraban de hito en hito unos cangrejos
la obra sin par del caracol marino...
Miraban con placer y sin bochorno
la obra de talla, escrupulosamente:
los senos, el contorno
de finas esculturas
y el ampo iridiscente.*

*Mas luego uno observó: —Qué raro sino
tuvo este peregrino!
Ponerse a una labor, en donde falta
la voz que gime, la virtud qu'exalta
y, en fin, todo el misterio que rebusco:
¿En dónde hallar la bruma sugerente,
la dulce imprecisión, el rapto mítico?
—En un todo de acuerdo con el crítico!
(gritaron en redor otros cangrejos),
e ingenuamente replicó el molusco:*

*Lo mismo que vosotros
gritaron ayer otros,
también desmemoriados,
que sufren su condena
por esa obstinación, necia a los Hados:
vivir como aradores
de cámaras de arena
que pronto el agua desmorona o llena!
Yo laboré, señores,
yo laboré con lo que Dios me ha dado,
pródigo en su grandeza a mi cuidado!
La espira que allí enseña las alturas
fija sólo unidad sin ataduras.
Caliza, óxido y hierro,
sumisos a mi norma,
tomar pudieron la divina forma
que bajo el friso de mi estuche encierro.
Propicia a mi labor, como a un hermano,
l'Aurora llegó a mí desde muy lejos,
y, para todo sentimiento humano,
robé las notas que dispersa el iris
al último arrebol del padre Osiris!
Qué más puede mi lumbre,
ni qué la eternidad en sus reflejos?
Afuera el nácar gótico bruñido,
adentro, la emoción y la quejumbre
del mar, que se transpone a cada oído!...
Por eso en mi refugio me consterno
del mal de oído interno.
Mas no busco polémicas en vano
sino atender al grano:
pasadme alguna muestra
feliz, de mano vuestra
o algún otro crustáceo de la orilla,
langosta o cochinilla,
que pueda en lo futuro
servirme de maestra.
Yo estimo o conjeturo
la cosa muy sencilla,
provistos que bien sois, entre roquedos,*

*de garfios y buriles como dedos.
Traedme a este retiro
la hechura de imitar por que suspiro!*

*Los aradores de mellada antena,
jamás trajeron, como el caso urgía,
la obra esperada... Pero el mismo día
volvieron a abrir camas en la arena
que torna a deshacer la onda bravía.
Y oculto en su piedad, sobre el estero
aún dice el manso caracol: "Espero!"
Si por la moraleja se pregunta,
no daña sino auxilia ver la punta!
Lector: la moraleja,
pulsante del ridículo
trújola hace mil años una vieja
en un solo versículo:*

*"Jamás hizo venturas bajo el sol
requisa de cangrejo a caracol!"*

TEMIS

EL ENGAÑO DEL CARACOL

(Respuesta de Daniel Arango)

*Confiado en el destino
que juzgó realizado,
un admirable caracol marino
en su contemplación estaba anclado:*

*—Qué gusto proporciona ver la obra
terminada y cabal! Cuánta hermosura
encierra mi refugio. Nada sobra
en esta calculada arquitectura!*

*Sin mí la playa donde ahora vierto
mi tesoro de luz, sólo sería
ignorado desierto
que el padre Osiris no visitaría!*

*Yo, hermano de la aurora, sus reflejos
he contemplado en horas de vigilia,
viles animalejos.*

*—Respetamos, doctor, a su familia,
—el Padre Osiris y la hermana aurora—
dijeron los cangrejos;
respetamos, doctor, que haya labrado
su fábrica sonora
sin material barato
ni tosco modelado;
respetamos que en luz haya tornado
el hierro, la caliza, el feldespató...*

*Usted desprecia el barro y su edificio
sin mácula ni vicio
de proporción, por olvidar el barro
mientras más esmerado es más ficticio!*

*Del mar, que es movimiento,
no es tampoco el acento
su labor, que ha quedado detenida
al margen de su vida.*

*Usted se duele de que no se escuche
el inmenso rumor, disminuído,
del mar, entre su estuche.
Pero no es mal de oído:
esconde su elegancia
tan sólo una supuesta resonancia!
Del mar usted no trajo
sino la piedra exótica, el precioso
metal, el vanidoso
reflejo que da un brillo a su trabajo.*

*Porque usted no tradujo lo que grita
su tempestad, ni el sueño que suscita
su intranquila quietud...
porque la ola
en su extatismo olvida su deseo,
su obra, caracol, nos queda solamente
como reliquia de museo.*

*El lampo iridiscente,
la gama refulgente,
junto a la vida ostenta vanamente.
Por eso desde aquí nos consternamos
mientras más lo miramos...
La hechura de imitar por que suspira
es este barro humano
que, como ejemplo, en su desdén no mira
su oficio de artesano.
Este barro que guarda la escondida
forma, en su eterno material viviente,
y no se petrifica en una vida
sin sangre permanente...*

*Muestras? El caracol nunca podría
defraudar a sus hados
y, a cada ejemplo, les repasaría
su colección de mármoles prestados.
Que desde su aislamiento
siga sonando el tísico instrumento...*

*Que aunque ninguna vieja
trajo esta moraleja,
todos saben que nunca ha trabajado
nadie, sino "con lo que Dios le ha dado".*

TEMISTOCLES

FABULAS QUE ENSEÑAN Y RESPONDEN

(Contrarréplica de Muñoz Obando)

EL CARACOL Y LOS CANGREJOS

*Pensando en su destino,
confusos y perplejos,
miraban de hito en hito unos cangrejos
la obra sin par del caracol marino...
Miraban con placer y sin bochorno
la obra de talla, escrupulosamente:
los senos, el contorno*

*de finas esculturas
y el ampo iridiscente.
Mas luego uno observó: —Qué raro sino
tuvo este peregrino!
Ponerse a una labor, en donde falta
la voz que gime, la virtud qu'exalta
y, en fin, todo el misterio que rebusco:
¿En dónde hallar la bruma sugerente,
la dulce imprecisión, el rapto mítico?
—En un todo de acuerdo con el crítico!
(gritaron en redor otros cangrejos),
e ingenuamente replicó el molusco:
.....*

*Yo laboré con lo que Dios me ha dado,
pródigo en su grandeza a mi cuidado!
La espira que allí enseña las alturas
fija sólo unidad sin ataduras.
Caliza, óxido y hierro,
sumisos a mi norma,
tomar pudieron la divina forma
que bajo el friso de mi estuche encierro.
Propicia a mi labor, como a un hermano,
l'Aurora llegó a mí desde muy lejos,
y, para todo sentimiento humano,
robé las notas que dispersa el iris
al último arrebol del padre Osiris!
Qué más puede mi lumbre,
ni qué la eternidad en sus reflejos?
Afuera, el nácar gótico bruñado,
adentro, la emoción y la quejumbre
del mar, que se transpone a cada oído!
.....*

*La historia que más tarde se siguiera
por fin, a ese gran copo
de albura difundida en la ribera,
pasó ya al libro del sagrado Esopo.
Pero algo bien extraño
devino: porque hogaño
(se zurce con un hilo reluciente
lo que pudo ser tal), otro neocrítico*

*volvió al molusco repentinamente
para decir: —Tú estás en un engaño
de mármoles ajenos,
prendido a tus senos
como un resto neolítico.*

*Iluso de mentida resonancia
jamás diste razón de la distancia.
Te has dado envanecido a los fulgores
que nunca petrifican los dolores;
y así, vas con tu sarro,
en vez de convivir próximo al barro
tosco y sencillo en cuya entraña duermen
la sangre púgil y la vida en germen!
—Cabal (dijo el molusco), tu carpanta
bien pudo ser más sobria; pero espanta
el número de cosas infinito
que vienen ignoradas en tu grito:
Mármol ajeno? Ignora tu locura
que sólo Dios en los abismos crea
al ímpetu que llama: “la luz sea...”.
Su imagen o criatura,
en olas de ansiedad, férvida o triste,
transforma apenas lo que ya subsiste.
Deduzco, pues, así, de tus razones
(y es cosa ya terrífica saberla)
que todos los obreros son ladrones.*

*Un sueño el arte? Sí: núbiles halos
de vida en un temblor de madreperla...
Pero el hechizo qu'enojó a los malos
está en unirse al sol y recogerla!...
Y no tan sólo arriba se comparte
mi blanco ensueño de arte;
que con mis ecos de inquietud respondo
también al mar, sobrecoigido y hondo...
Sólo qu'en iris reflejé l'altura
y al mundo así... con trenos de amargura.
Fijé a mi turno albores
para endiosar y para ungir dolores.*

Quizá nunca los vistes?
Para los ojos que la cima inquieta,
volví penumbra mi fugaz violeta,
cándido el rosa y los azules tristes...
Te apegas a las rocas, y no sabes
por qué flotan los lirios y las aves?
No sabes cómo fluye l'armonía
ni a qué los ritmos y las notas suaves?
En albo pomo abierto de ambrosía
ofrenda un alma su dolor profundo
sobre unos pies: María
la pecadora que fustiga el mundo!
(Y allá también un crítico nefasto
lanzaba su protesta por el gasto).

Fijé a mi turno albores
para endiosar y para ungir dolores.
Si a todos, con un fin, Dios les ha dado,
también les pide cuentas del arado:
finó así l'arrogancia en sus desdenes
y a los humildes los llenó de bienes.

Qué has hecho tú, renuente en el pecado,
por dar un fin hermoso a tus rencillas?
El mal es sordo y tieso!
Presumo que por eso,
tus garfios y cuchillas
escuetas de verdades,
no pueden hacer obra en las orillas
ni en las profundidades...

Odiar el barro yo? Materia prima,
barro es de mi labor, que lo sublima.
El barro da lechugas
y avena de saciar hombres y orugas.
Mas no es cuestión soviética
sino de pura estética.
Y es sólo esta disputa
la que has movido con tu afán artero

*de paso por mi ruta,
la misma qu'es forzoso recordarte:
luz, sueño, forma y arte!
La misma que una voz de Galilea,
movida entre los panes y la idea,
responde estar aquí la mejor parte...
Mas tú eres el primero
tentado a persuadir al mundo entero
(en este orden de luces que así narro,
y acoto nuevamente)
qu'entre el albur del ónix refulgente
y el barro primitivo, escoja el barro!*

*Procúra arrojar estos
errores indigestos,
y véte a discutir con tus iguales
(cual dijo un yerbatero),
lejos del caracol y los corales:
La estética agronómica
se cura con nuez vómica.
Otro cantar de gesta! Otros motivos,
y puntos suspensivos...*

TEMIS

RESURRECCION DE LAS FABULAS

(Segunda respuesta de Daniel Arango)

Quienes hayan seguido la polémica que en torno a la poesía del Maestro Valencia inició, hace días, Eduardo Carranza, no imaginarían en ningún momento el curso bonachón que ahora toma. La fábula *El Caracol y los Cangrejos* que un culto colaborador, de suposición eminente, publicó en *El Siglo*, es una extemporánea reposición de un género literario venido a menos, que no conserva ya el calor de lo pintoresco provinciano. Estos utensilios de fabulación zoológica se esgrimían en la sonreída época de la Gruta Simbólica y de ellos nos dan cuenta las candorosas gacetas de archivo. Constituyeron ellos un ingenuo escape del ingenio festivo, de la sonrosada vena humorística, de la simpática fluidez que los vates de ese tiempo mostraban con

inimitable gracia de sobremesa. Era algo así como *la sal de la vida*, como el ejercicio inofensivo de las agudezas rimadas, de las chusquerías campoamorunas, tan llenas de rural placidez, de vis cómica, de traviesos brotes de doble sentido. Este anecdotario versificado era tan de tono en esta época como la bohemia trasnochada de los eufóricos piquetes campestres, ricos en repentismos y en efusiones retóricas. Dichosos tiempos aquellos en que los caballeros se entregaban con la poesía a una confortable tertulia de entrecasa, a una reunión notable de gracejo lírico. Su recuerdo nos proporciona una envidiable satisfacción parroquial, un beatífico clima espiritual, tan discreto como regocijado.

Todo esto es manso, de un angélico pasado y de una cachaca tradición centenarista. Pero la intromisión a esta polémica del amortajado estilo pascual, con todo su optimismo literario de hogaño, se nos presenta, ahora, como una insoportable majadería, como una equivocada renovación del mal gusto. Quien escribe estas líneas contestó la fabulilla del cuento sólo como concesión a una chanza pasajera, como prueba de que su escalonada insignificancia no entrañaba otra cosa que la pérdida de un poco de tiempo. Pero con esta segunda que aparece no está dispuesto a continuar el proceso de fofa sornería, de aconsonantada fragancia de alacena.

La polémica iniciada puede no obtener contestación por parte de quienes deben participar en ella, sin que esto amengüe en nada —antes bien, asegure— la valorización imparcial de la obra juzgada. Puede no recibir su justa oposición, sin que esto signifique otra cosa que un inocuo desdén o una prudencia muy expresiva. Nadie se extrañaría de que la obra del ilustre colombiano no encontrara defensores oportunos. Pero que se silencien, por Dios, los Esopos criollos, los Samaniegos redivivos, los cándidos y anacrónicos representantes de la yerbabuena poética.

El Tiempo - Agosto 24, 1941.

* * *

LA JUSTIFICACION DE LOS CANGREJOS
(Clausura del acto)

*El caracol... el caracol marino
daba un sabio consejo
al último cangrejo
que profanó su templo nacarino.
Le recetaba menta
(notándolo ya herido en sus "mirajes"
d'estética agronómica),
para evitar la próxima tormenta!
Pero el adolescente resistía:
—Eso es agua de "viejas y brebajes
de fofa sornería".
Declaro que no tomo
agua de yerbabuena... (ni nuez vómica)!
Y el sabio artista le repuso: —Cómo!
No sabes qu'en la menta y en el apio
se resumió la ciencia de Esculapio?
Sólo cuando se sufre
de un mal peor, viene el hermano azúfre.*

*Dicho esto, sin embargo,
clamó una turba en derredor: —El cargo
no reza con los viejos
que somos todos los demás cangrejos.
Se trata de algún doble
que nunca fue de nuestra estirpe noble;
pues no gusta mirar vino de Francia
ni cosa alguna rancia...
muy antes bien, por rabia con lo añejo
ya no quiere seguir más de cangrejo.*

*—Perdido mi rato he (juzgó el artista
buscando alrededor gente más lista):
Yo apenas rasuraba los cangrejos
sin alusión a tirios ni a troyanos,
mucho menos a críticos humanos,
que hoy suelen todos enhebrar tan lejos...*

—Por qué afluyen ahora
a interrumpir mi cámara sonora?
Y a qué llevar, en fin, tan a lo serio
lo qu'es albur de puro refrigerio?
Tomar, como el paguro,
la casa ajena para darse un tono,
sin ver lo que se arrostre en el futuro,
dice el Corán qu'es inquietud de mono...

*Lector: esta segunda moraleja
que accede fácil al primer versículo,
trújola hace mil años otra vieja
cual un mero adminículo:*

Quien face de cangrejo sin ser tal
resulta más insólito que el real!

TEMIS

(Se cierra el telón).