

# EL MÁRMOL QUE PALPITA. TRANSGRESIÓN RELIGIOSA Y CANON MODERNISTA EN LA POE-ÉTICA DE GUILLERMO VALENCIA

## Resumen

*Además de político conservador y religioso, Guillermo Valencia no ha dejado de ser el frío y más importante poeta parnasiano del Modernismo hispanoamericano. Es la razón de que este artículo apueste por una revisión de su poesía original en Ritos, texto que responde fielmente al temario finisecular del Modernismo (la homosexualidad, el incesto, la misoginia y el icono de la belle fatale, entre otros) con especial atención en la influencia del ideario estético-ético de Edgar Allan Poe, al cual alude con el término "poe-ética", para resumir el credo artístico del poeta de Popayán. Estructurada mediante el modelo de la función poética de Roman Jakobson, la poe-ética de Valencia equipara al poeta con el místico y el sacerdote no religiosos, sino malditos, cuya misión es religar los contrarios más irreconciliables; de este modo, el poeta usurpa el lenguaje místico que —lejos de traducir una experiencia extática en sí— persigue comunicar la coincidentia oppositorum representables en la dualidad sacro/profano. De ahí que el sujeto lírico pueda ejercer un sacerdocio queer respecto a un amigo muerto, ya que no pocos poemas de Ritos contienen imágenes de legítima lectura gay. Por otro lado, hay poemas que admiten una lectura feminista en razón de la misoginia plausible en la voz poética.*

**Palabras clave:** *Modernismo hispanoamericano, Edgar Allan Poe, función poética, lectura gay/feminista, discurso masculino bíblico.*

## Abstract

*In addition to Guillermo Valencia's conservative and religious political role, nowadays he is still known as the coldest and most relevant Parnassian poet of Latin American Modernism. This is the main reason for the revisionist aim of this article, which deals with the Modernist end of century thêmata (i. e., homosexuality, incest, misogyny, and the femme fatale icon, among others) in Valencia's original poetry published in Ritos. With the term poe-ética, it also stresses the influence of Edgar Allan Poe's romantic ethics and aesthetics in the artistic thought of the Popayanian lyric. Conceived through Roman Jakobson's model for the poetic function, this poe-ética equalizes the poet with the non-religious mystic or priest, whose mission is to bind the most extreme opposites. The Colombian poet usurps mystical language which —far from translating the mystical experience— makes every effort to communicate such coincidentia oppositorum as can be represented in the sacred/profane duality. This is why the lyrical ego could become a queer priest in relation to a dead friend, in accordance with the gay reading of several images in Ritos. On the other hand,*

there are poems which also allow a feminist reading by reason of the patent misogyny present in the lyrical voice.

Keywords: *Latin America Modernism, Edgar Allan Poe, poetic function, gay/feminist reading, masculine biblical discourse.*

*Y sufrir por la vida y por la sombra y por lo que no conocemos y apenas sospechamos*

Rubén Darío "Lo fatal"

El ritual que propone *Ritos* en el plan de seguir leyendo a Valencia impone una concienzuda revisión por parte de la crítica actual. Del vate de Popayán, cabría decir que no todo lo que enfría es yerto, dado que su poesía, minuciosamente leída, supera el juicio —por tanto tiempo llevado y traído— de estudiosos que sólo tienen ojos para "la perfección más bien gélida del colombiano"<sup>1</sup> o calificativos como "el más parnasiano de los modernistas",<sup>2</sup> o "un escritor parnasiano, a la manera de Leconte de Lisle".<sup>3</sup> Hasta hoy, incluso Gabriel García Márquez evoca a su paisano en términos de una "retórica de mármol" en sus memorias recién publicadas.<sup>4</sup> Efectivamente, cierro filas con Martha Lafollette Miller en que Valencia merece una lectura más detenida y atenta "al verdadero significado de su obra poética", aunque ello fuera motivado —en su caso— por

<sup>1</sup> Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 165. Revisada y puesta al día, apenas le dedica a Valencia esta fugaz observación en torno a su acendrado parnasianismo.

<sup>2</sup> Ángel Luis Morales, *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras, Edil, 1980, p. 294.

<sup>3</sup> Jesús Benítez Villalba, "Guillermo Valencia", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Neoclasicismo al Modernismo*, II, Luis Iñigo Madrigal (coord.), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 669-70. No sólo lo compara acertadamente con el poeta francés que —según Morales (*op. cit.*, p. 221)— cultivó en *Poemas antiguos* (1852) y *Poemas bárbaros* (1862) las formas que ha adoptado la inspiración religiosa en todas las tradiciones de la humanidad (desde las leyendas hindúes y hebreas hasta la literatura griega, polinésica, escandinava, céltica, germánica y cristiana, entre otras), sino que le concede momentos en que "se aleja del Parnasianismo por describir casi exclusivamente sentimientos y por su escaso afán de investigación o de audacias formales". De otra parte, resulta interesante la ampulosa apología de Julio Arboleda Valencia, que se despliega en una serie de preguntas retóricas de raigambre gongorina:

¿Pero fueron sus versos inaccesibles y fríos? ¿Fríos como las estrellas distantes que tachonan las nebulosas errabundas, incendio sideral para quien sabe del fuego de los astros? ¿Pero fueron sus cantos graníticas rocas impasibles? ¿Hieráticas como las altas cimas de los colosos Andes, lavas hirvientes, vientos huracanados, tempestades, para quien puede acercarse a sus lejanas cumbres? ¿Pero fueron sus himnos columnas marmóreas? ¿Severas y estoicas como las columnas griegas, pórticos del templo sacrosanto donde sacrifica el arte un mundo a la belleza? ¿Y hubo luz, demasiada luz en sus poemas? ¿Podrán sin luces despertarse el horizonte o dormirse el arbol en la tarde esplendente? [...] (Véase "Guillermo Valencia. El hombre y el poeta", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia, 1873-1973*, Hernán Torres (ed.), Cali, Carvajal, pp. 320-1.)

<sup>4</sup> Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 302.

el centenario del poeta, como se apremia a celebrar la distinguida *scholar* de Yale.<sup>5</sup> Sin lugar a dudas, bajo la homogénea superficie de *Ritos*, primer y único libro de poemas originales publicado en 1899,<sup>6</sup> palpita poderoso y rebasando el fondo mismo, un magma donde se concitan, sorprendentemente fusionados, los opuestos más irreconciliables en tensión continua —según advierte Uribe Ferrer—:<sup>7</sup> lo apolíneo y lo dionisiaco, cristianismo y paganismo, tan a tono con el carácter heterogéneo del modernismo, en cuyo seno pulularon —sigo a Morales— las más “diversas y hasta contradictorias escuelas” y personalidades. Más aún, la poesía modernista es un verdadero mestizaje en este sentido, ya que ostenta la presencia de “las últimas prolongaciones del romanticismo ya en decadencia y amanerado, [y] las primeras del parnasianismo y el simbolismo franceses, el prerrafaelismo inglés y el influjo de figuras individuales como Poe”.<sup>8</sup> En el caso de Valencia, importa consignar sobre todo el influjo de Edgar Allan Poe (1809-1849) —invocado por José Asunción Silva (1865-1896)— que proyecta su *mysterium tremendum* desde los fascinantes versos de “Leyendo a Silva”, poema que hace las veces de atrio a *Ritos* y cuyo contenido preludia las claves de la *poe-ética* valenciana —así la llamaré en adelante— en su doble vertiente: primero, el malditismo sacralizador, de indeleble impronta tanto en sus poemas originales —objeto de estudio de estas páginas— como en las versiones que realizó de poetas extranjeros, mediante el cual la sacralidad de lo profano y lo profano de la sacralidad dialogan en perfecta *coincidentia oppositorum*; segundo, la emergencia de *themâta* que son reconocidos *topoi* del modernismo con extensa tradición literaria, a saber: la homosexualidad, el incesto, la misoginia y el icono de la *belle fatale*.

No es inútil, entonces, insistir en la relevancia estética que, tras reiteradas lecturas, cobra la ubicación del poema “Leyendo a Silva” en *Ritos*. Se trata de un texto que está allende las exequias rendidas por Valencia al paisano casualmente conocido<sup>9</sup> y profundamente admirado,<sup>10</sup> por cuanto posee las coordena-

<sup>5</sup> Martha Lafollette Miller, “Dos poemas de Guillermo Valencia: *Palemón el Estilita* y *San Antonio y el Centauro*”, en *Estudios*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>6</sup> A diferencia de Morales (*op. cit.*, p. 293), Miller (*op. cit.*, p. 200) y Baldomero Sanfín Cano (“Prólogo”, en Guillermo Valencia, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1955, p. 21), que establecen el año 1898 como el de publicación de *Ritos*, parece que lleva razón Benítez Villalba en que fue al siguiente año, justo cuando la estancia europea de Valencia “se vio alterada por la guerra de los Mil Días (1899-1902)”, en la que colaboró directamente haciendo llegar desde París armas destinadas a uno de los bandos [el conservador, en el que militaba como miembro de la mayoría parlamentaria]; por ello, precisa sin vacilaciones: “En el mismo 1899 se publicó en Bogotá la primera edición de *Ritos* [...]” (*op. cit.*, p. 668).

<sup>7</sup> René Uribe Ferrer, *Modernismo y poesía contemporánea*, Medellín, La Tertulia, 1962, p. 82.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 215.

<sup>9</sup> Sanfín Cano recoge la pintoresca anécdota del primer y único encuentro de Guillermo con José Asunción en su prólogo fechado en 1948: “Valencia apenas conoció a Silva. Recordaba haber hablado con él una vez sola, cuando le dijo: ‘¿Usted también cultiva la poesía?’” (*Op. cit.*, p. 17.)

<sup>10</sup> Tradicionalmente, se cree que una cadena de tragedias provocó el suicidio de José Asunción Silva: la muerte de su hermana Elvira (1891); la pérdida total de su mejor obra literaria —junto con la

nadas filosófico-espirituales con las que el conjunto —aparentemente disímil, incluso arbitrario— de poemas y versiones consigue justificación hermenéutica de su brillante unidad. Cedamos la palabra al sujeto lírico de “Leyendo a Silva”, donde el germen de la crisis espiritual valenciana se trasluce en un malditismo poe-ético desarrollado en 72 pareados de verso perfectamente alejandrino,<sup>11</sup> métrica que dialoga premeditadamente con el verso largo de “El cuervo” poeiano, del que Valencia aprovechará no sólo la nocturnidad de su tono —traducida también en el metro—, sino de su oscura imaginería simbólica en evidentes intertextualidades que veremos en detalle.

La voz lírica de “Leyendo a Silva” realiza la *narratio* del proceso de lectura de una joven —voluptuosamente descrita— que hojea “un libro de poemas delicioso y amargo”,<sup>12</sup> donde descuella “la dama gótica de rectilínea cara”,<sup>13</sup>

del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo— (*Cuentos negros* —colección de seis novelas cortas—, *De sobremesa* —otra novela, autobiográfica, rehecha y modificada más tarde—, y dos poemarios: *Poemas de la carne* y *Las almas muertas* —éste de sonetos—) en el naufragio del *Amerique* rumbo a Colombia (1895), y, finalmente, su bancarrota como dueño de una fábrica de cemento y losetas. El truculento dato de que, en la víspera del suicidio, había visitado a un amigo médico para que le dibujara sobre el pecho el lugar preciso del corazón, le confiere un desmelenado colofón wertheriano a su vida a caballo entre el romanticismo tardío y el modernismo anticipado (Morales, *op. cit.*, pp. 251-2). Hoy, sin embargo, es insostenible la teoría del suicidio de Silva en Colombia, creyendo que fue más bien un ajuste de cuentas de deudores suyos contra él. Sin embargo, la versión “oficial” sigue seduciendo a escritores como Gabriel García Márquez, quien se vale de ella y le rinde homenaje, primero, en el episodio de *Cien años de soledad* (Madrid, Cátedra, 1984, pp. 179-80 y 254-5) en que el coronel le pide a un amigo médico que le dibuje el lugar del corazón en el pecho y éste le marca —premeditadamente— el único espacio por donde la bala puede atravesar sin nocivas consecuencias; luego, en *Vivir para contarla*, donde se hace eco *à suo modo* de la consabida tragedia: “[...] José Asunción Silva, el romántico sublime que a los treinta y un años se disparó un tiro de pistola en el círculo que su médico le había pintado con un hisopo de yodo en el sitio del corazón” (p. 302). Sobre el hecho verídico del naufragio novelado del *Amerique*, véase Ramón Illán Bacca, *Maracas en la ópera*, Medellín, Premio del Tercer Concurso Literario de la Cámara de Comercio de Medellín, 1996, y el estudio que le dedica José Manuel Camacho Delgado, “Ramón Illán Bacca o la desecralización de la historia colombiana: *Maracas en la ópera*”, en *CMHLB Caravelle*, nº 8, Toulouse, Université de Toulouse, 1997, pp. 87-99.

- <sup>11</sup> Con invariable cesura, son divisibles en dos hemistiquios —isostiquios heptasilábicos— exactos, aun en los casos de encabalgamiento sirrémico y oracional, ilustrados por Antonio Quilis (*Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 78-85), de los cuales Valencia se vale no pocas veces, ya sea de tipo medial: “en voluptuosos *pliegues de color indeciso*” (sustantivo + complemento determinativo), “los más *refinados discípulos* de Apeles” (adjetivo + sustantivo), “era un lindo *manejo que en sus claros lucía*” (antecedente + oración adjetiva especificativa); o de tipo versal, como ocurre en los pareados 21 y 22:

Aquesa, el pie desnudo, gira como una *sombra*  
 que sin hacer ruido pisara por la *alfombra*  
 de un templo... y como el ave ciega el astro diurno  
 ..... (Valencia, *Obras poéticas*, p. 43; citaré siempre de esta edición)

En cursivas he identificado dos encabalgamientos sirremáticos: el primero, en la misma estrofa (sustantivo + oración adjetiva especificativa) y, en transición estrófica, el segundo (sustantivo + complemento determinativo), de frecuente uso en poetas modernistas, como lo ilustran los versos de Darío (preposición + oración sustantiva) que he citado en el epígrafe de este estudio.

<sup>12</sup> Pareado 3, *ibidem*, p. 41.

<sup>13</sup> Pareado 11, *ibidem*, p. 42.

personaje de clara alusión a la literatura fantástica, en novelas de horror como el *Vampiro* de John William Polidori —publicada en el *New Monthly Magazine* de abril de 1819—,<sup>14</sup> seguramente conocida por Poe y Silva. Además de las heroínas seductoras e inmortales, este libro de inquietante naturaleza oximorónica está escrito en “metros raros de musicales timbres: / ya móviles y largos como jugosos mimbres”,<sup>15</sup> con lo cual se advierte otra referencia a la poética poeiana de predilección por los versos largos, matemáticamente cadenciosos —Poe fue excepcional en este particular—, que confieren al poema una sensación de suspenso propia de lo misterioso, de lo melancólico. Con semejantes métrica y personajes, no es accidental que en este texto se disponga de holgado espacio para la fatalidad del drama humano, en el cual, por un lado, “la Vida llora y la Muerte sonrío” —paradójica sentencia de la calamidad que acarrea el ser hombre consciente y deseante, al estilo rubendariano—, y, por otro, “el Tedio, como un ácido, corazones deslíe...”,<sup>16</sup> cuya aliteración de sibilantes reproduce el proceso corrosivo de la melancolía derivada en un estado de ánimo de fuerte rechazo hacia la existencia humana. Conviene, en este punto, recordar el protagonismo de la aliteración en “The Bells” —el título en sí pregona ya los primeros dos tañidos—, en especial de la /l/, /n/ y /m/ en combinación con la /e/ desde la primera estrofa y a todo lo largo de las cuatro partes que estructuran el poema:

Hear the sledges with the bells—  
 Silver bells!  
 What a world of merriment their melody foretells!  
 How they tinkle, tinkle, tinkle,  
 In the icy air of night!  
 While the stars that oversprinkle  
 All the heavens seem to twinkle  
 With a crystalline delight;  
 Keeping time, time, time,  
 In a sort of Runic rhyme,  
 To the tintinnabulation that so musically wells  
 From the bells, bells, bells, bells,  
 Bells, bells, bells—  
 From the jingling and the tinkling of the bells.<sup>17</sup>

La joven —en asidua lectura— asiste a una soberana procesión de “mujeres / que vivieron sus vidas, invioladas y solas / como la espuma virgen que

<sup>14</sup> La novela de Polidori fue una de las fuentes principales del *Drácula* (Londres, Constable & Co., 1897) de Bram Stoker (1852-1912), cuya *editio princeps* vio la luz un año después del deceso de Silva.

<sup>15</sup> Pareado 13, *ibídem*, p. 42.

<sup>16</sup> Pareado 15, *ibídem*, p. 42.

<sup>17</sup> Edgar Allan Poe, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harvey Allen (ed.), New York, Modern Library, 1965, p. 954. Todas las citas corresponden a esta edición.

circunda las olas”,<sup>18</sup> hasta que, “como el ave que ciega el astro diurno” —elusión referente al búho—, arriba, con ojos de misterio y de sabiduría, al “Nocturno” de José Asunción Silva. Esta doncella se adentra en el bosque de la historia trágica del sujeto lírico silvense, “un lánguido mancebo” que busca por la pampa el alma de su hermana que “un día la negra Segadora / [...] abatiendo sus alas, sus alas de murciélago / hirió [...]”.<sup>19</sup> La animalización de la muerte que irrumpe en el escenario del amor fraternal es congruente con el asalto del cuervo poeiano en la habitación del sujeto lírico, quien igual ha perdido a su amada Leonora: “Open here I flung the shutter, when, with a many flirt and flutter, / In there stepped a stately Raven of the saintly days of yore”.<sup>20</sup> Pero en el poema de Valencia predomina una visión vampirizada de la muerte, que responde a las “alas de murciélago”, ave paradigmáticamente simbólica de personajes del género gótico. En cualquier caso, la atmósfera fantástica de horror sigue a caballo con el influjo prevaleciente de Poe, cuando la joven lectora dobla lentamente “la página postrera / que, en gris, mostraba un cuervo sobre la calavera...”. El paralelismo con “El cuervo” es, sencillamente, autoexplicativo: “Perched upon a bust of Pallas just above my chamber door— / Perched, and sat, and nothing more”.<sup>21</sup> Luego, convengamos en que Valencia ha realizado un auténtico homenaje a Poe mediante intertextualidades y recursos poéticos que Silva había puesto en marcha en su “Nocturno”; en especial la “versificación *amétrica acentual*” basada en peones terceros<sup>22</sup> cuya fuente de inspiración más aceptada la ha ofrecido “la traducción del *Cuervo* de Poe, por Juan Antonio Pérez Bonalde”.<sup>23</sup>

Atendiendo a estas claves de la poe-ética valenciana, no debe causar asombro que lo profano se eleve al plano de lo sagrado. Así, el ya citado “pie desnudo, gira como una sombra / que sin hacer ruido pisara por la alfombra / de *un templo*” (cursivas mías) es prueba de que el espacio doméstico donde la joven lee recostada sensualmente en un diván se ha transformado, por la lectura misma del libro de Silva, en *locus* de culto. Otro ejemplo plausible es el de la “luna, como un Nimbo de Dios”,<sup>24</sup> donde salta a la vista el término “nimbo”, cuya primera acepción —según la RAE— es aureola o representación artística de la santidad de Dios; pero, en su tercera acepción, se equipara la divinidad de Dios con la de emperadores romanos deificados histórica y poéticamente:

<sup>18</sup> Pareados 16 y 17, *op. cit.*, p. 42.

<sup>19</sup> Pareados 22, 26 y 27, *ibidem*, p. 43.

<sup>20</sup> Poe, “The Raven”, *op. cit.*, p. 944.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 944.

<sup>22</sup> Entiendo que Morales se refiere por “unidades tetrasilábicas con acento en tercera” a lo que Francisco López Estrada felizmente denomina *peón tercero*, esto es, el “grupo tónico” —según Navarro Tomás— o pie métrico que corresponde a la palabra “automóvil” (véase *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987, p. 58).

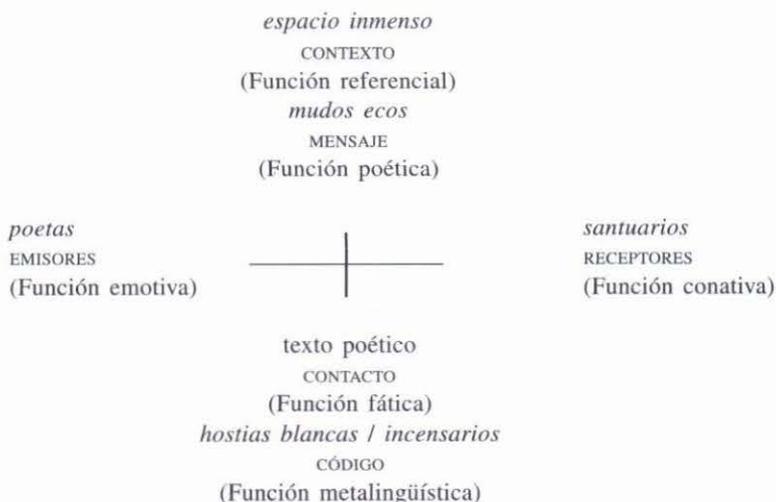
<sup>23</sup> Morales, *op. cit.*, p. 257.

<sup>24</sup> Pareado 24, *ibidem*, p. 43.

“Círculo que en ciertas medallas, y particularmente en las del Bajo Imperio, rodea la cabeza de algunos emperadores”. Sintonizada en el cuadrante de la fusión de opuestos, la voz lírica valenciana desglosa los componentes de su poe-ética o credo estético en los pareados 54 y 55 que resultan un auténtico *mise en abîme*:

oír los mudos ecos que pueblan los santuarios,  
 amar las hostias blancas; amar los incensarios  
 (poetas que diluyen en el espacio inmenso  
 sus ritmos perfumados de vaporoso incienso);<sup>25</sup>

Mediante una concatenación metafórica, este sujeto lírico configura su teoría del fenómeno poético, que admite ser comentada a la luz del modelo de la función poética propuesto por Roman Jakobson, a saber: los poetas-sacerdotes offician un ritual estético —comunicar su evangelio de naturaleza paradójica, dado el oxímoron “mudos ecos”, valiéndose de la iconología eucarística y procesional: “hostias blancas” e “incensarios”—, dirigido a los lectores-santuarios —en cuyas naves, dotadas de sensibilidad, resonarán las parábolas o los “ritmos perfumados de vaporoso incienso”— en un contexto que ambiciona abolir la diversidad de las categorías espaciales y culturales para que el texto poético —libro sagrado, tan nuevo como antiguo— resulte ser el medio que propicie experiencias de culto religantes entre sacerdotes y santuarios, entre officiantes y depositarios del milagro literario, del éxtasis estético. Usurpando el diagrama jakobsoniano, la poe-ética valenciana procedería como sigue:



<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 45-6.

Así visualizado, el poeta-sacerdote también es el “místico sediento” que se entrega a su ejercicio literario en completo abandono de sí y en incesante anhelo de comunión con el cosmos por su especial condición de “tener la frente en llamas y los pies entre lodo” para colmar sus ansias de “querer saberlo, verlo y adivinarlo todo”.<sup>26</sup> El poeta es quien, en definitiva, tiene el contacto directo y personal con lo Absoluto y, por conocer la revelación última de lo trascendente,<sup>27</sup> puede escribir y oficiar el ritual literario que contempla la unión consumada entre la humanidad y la Divinidad. Su vocación sacerdotal está en el cumplimiento de todos los infinitivos que rigen los pareados 46-57, donde la filosofía de vida se resume en una perfecta *coincidentia oppositorum*.

El reverso de la poe-ética valenciana radica, de otra parte, en resaltar el aspecto profano de la sacralidad. La voz lírica se detiene —y es un magnífico acercamiento al texto silvense— en el instante en que la doncella prosigue su lectura —“del libro las hojas volteado”— y se topa con escenas poéticas de romántico pavor:

Leyó versos que guardan como gastados ecos  
de voces muertas: cantos a ramilletes secos  
  
que hacen crujir, al tacto, cálices inodoros;  
metros que reproducen los gemebundos coros  
  
de las locas campanas que en el *Día de Difuntos*  
despiertan con sus voces los muertos cejijuntos,  
  
lanzados en racimos entre las sepulturas  
a beberse la sombra de sus noches oscuras...<sup>28</sup>

La imagen de los “cálices inodoros” apunta hacia la desacralización del vaso sagrado vacío de aromático vino consagrado, de sangre del Mesías. Luego, la redención humana está en los versos que son más que cantos y metros de coros de “locas campanas” —inesperadamente a rebato y no en doble de réquiem—, cuya sonoridad reviste el poder de resucitar a “los muertos cejijuntos” que se agolpan para participar de una eucaristía a-cristiana, pues no beberán la

<sup>26</sup> Pareado 57, *ibídem*, p. 46.

<sup>27</sup> El fenómeno místico no pretende ser más que la experiencia del sujeto con la Divinidad. Los místicos son, sin más, personas arbitrariamente agraciadas —por decirlo así, puesto que este fenómeno no lo procuran quienes lo han experimentado, sino que es otorgado por la Divinidad a personas creyentes y aun a no creyentes— en la mística teísta, de modo que todos los hombres están capacitados para experimentar, desde cierto plano, vivencias afines al éxtasis (véase Emilio R. Báez, “Del éxtasis a la palabra: retórica y hermetismo del discurso místico literario”, en Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, *BAPLE*, San Juan, Plaza Mayor, p. 78). En la primera parte de un trabajo titulado *Jorge Luis Borges o el (re)negado místico: hacia el rescate de sus dos encuentros con la eternidad* (Departamento de Filologías Integradas, Área de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, 2003, 174 pp.) realizo una definición diacrónica de la mística —con especial énfasis en la cristiana— a fin de propugnar la comprensión del misticismo borgeano según las hierofanías del hombre “primitivo” tan equiparables a la mística natural que hoy conocemos.

<sup>28</sup> Pareados 36-39, *ibídem*, p. 44.

sangre redentora, sino “la sombra de sus noches oscuras...” Noches de mística desolación no por el juego al escondite que realiza el Amado con los místicos cristianos, sino por el tiempo psíquico de profunda amargura que comporta la tribulación espiritual perenne de los condenados al averno.

Esta lectura incita a la joven a cavilar en “la amargura / que acendran muchas almas”, especialmente la del poeta leído “que en la calma de una noche sombría, / puso fin al poema de su melancolía”.<sup>29</sup> Concebida de este modo la vida del autor de “Nocturno”, no extraña en nada la *exclamatio* de la voz lírica: “¡unió la faz de un Numen dulcemente atediado / a la ideal belleza del estigmatizado!...”.<sup>30</sup> El poeta-sacerdote, sumido en su tragedia espiritual, ejerce su libre arbitrio (su voluntad de pequeño dios) y decide terminar el poema que —en términos teológicos— sólo Dios puede firmar al cabo de su voluntad; aunque el sujeto lírico haya ido más lejos todavía al comparar al pequeño dios con Cristo, primer estigmatizado, sobre todo en la última herida: la lanzada, registrada exclusivamente en el cuarto Evangelio.<sup>31</sup> Pero en el caso de Cristo, la lanzada fue efectuada para corroborar su muerte; en el de Silva, es el efecto del suicidio, por eso el sujeto poético valenciano sale al paso con la siguiente salvedad: “Los labios de tu herida / blasfeman de los hombres, blasfeman de la vida”.<sup>32</sup> En conocida alusión anecdótica a la herida donde le fue dibujado a Silva el lugar del corazón, los labios de sendas heridas se equiparan a fin de justificar la del suicida con la del Mesías por el hecho de que ambos fueron víctimas de circunstancias que los instaron a asumir una actitud de autonegación y de entrega a una voluntad superior a la de ellos sobre sus vidas. Con todo, la herida del bardo es contraria a la de Cristo en que aquél blasfema de sí mismo como ser creado y como parte de la creación biológica irracional al usurparle a Dios la autoridad divina sobre la vida y su poder de darle fin según su juicio.

Con motivo de traspasar el umbral de “Leyendo a Silva”, procede añadir una rápida observación sobre el erotismo palpitante en sus versos como último ejemplo que permite constatar la poe-ética de lo profano de la sacralidad. No olvidemos que la virginidad de la joven lectora está sugerida en el “casto grupo de núbiles Citeres” con las cuales se identifica por cómo reacciona a la lectura en postura insobornablemente sensual: vestida con “traje suelto, de recamado viso, / en voluptuosos pliegues”, tendida en el diván “de rojo terciopelo” y rozando “tenuemente” los versos con “tibia yema blanda”.<sup>33</sup> La poesía silvense la estimula a girar el “pie desnudo” con una suavidad que semeja a la citada “sombra / que sin hacer ruido pisara por la alfombra / de un templo”. La virgen,

<sup>29</sup> Pareados 42 y 43, *ibidem*, pp. 44-5.

<sup>30</sup> Pareado 45, *ibidem*, p. 45.

<sup>31</sup> Jn 19, 33-34.

<sup>32</sup> Pareado 58, *ibidem*, p. 46.

<sup>33</sup> Pareados 1, 2 y 4, *ibidem*, p. 41.

en su estudio-templo, lee versos profanos..., versos donde “los perfumes de Oriente, los vívidos rubíes / y los joyeros mórbidos de sedas carmesíes” hacen su mejor gala de sensualidad; sobre todo los joyeros mórbidos, como anota la RAE: “que padecen enfermedad o la ocasionan”. Entonces, no hay disonancia con el verso del *Cantar* 5, 8: “Yo les conjuro, / hijas de Jerusalén, / si encuentran a mi amado, / ¿qué le han de anunciar? / Que enferma estoy de amor”. El erotismo alcanza su plenitud tanto en las comentadas imágenes táctiles y cinéticas como en visuales de forma, al estilo de “los desnudos senos de la gentil Lutecia”, zona erógena femenina que el poeta-sacerdote poe-ético debe ambicionar, según declara la voz lírica.<sup>34</sup>

Adentrados propiamente en *Ritos* —“Leyendo a Silva” es la auténtica poética del vate de Popayán—, veremos entonces una selección no exhaustiva de poemas en los que Valencia muestra un peculiar uso del lenguaje más propio de los textos místicos que de los de confesa factura profana. En “Los camellos”, por ejemplo, resulta evidente que los poetas, así concebidos y en implacable conflicto con su entorno, sean los “hijos del Desierto”<sup>35</sup> y los únicos capaces de calmar —ejercitando su vocación sacerdotal— “la sed de lo infinito”,<sup>36</sup> del componente divino que hay en los hombres y que el bardo —sacerdote *religante* de la humanidad con la Divinidad— conoce por experiencia intransferible y personal. Sólo el poeta puede mitigar el dolor de su especie creada a imagen y semejanza de la esencia del sumo Ser; de ahí que sea “lago sobre este mar de arenas”, ya que, parecido a Cristo, ha recibido la llamada a sacrificarse por sus semejantes: “Sólo su arteria rota la Humanidad redime”.<sup>37</sup> La impresionante introspección que sugiere la voz poética en la penúltima estrofa parece apuntar hacia la vida interior del poeta-sacerdote desatento de su entorno en imperturbable contemplación de un ser superior, cuya mirada lo obsesiona, y que no deja de recordar los ojos del decrepito Nietzsche que logró ver Valencia durante la única ocasión que tuvo de conocerlo: “Buscaré dos ojos que he visto, fuente pura / hoy a mi lado exhausta, y aguardaré paciente / hasta que suelta en hilos de mística dulzura / refresque las entrañas del lírico doliente”.<sup>38</sup>

Más elocuente aún es “Día de ceniza”, patética visión de la celebración católica por cuanto responde a una revelación de la ceniza en cruz sobre la frente del sujeto lírico, quien conoce —a partir de ese instante— su condena perpetua, simbolizada en un mimético descenso dantesco al Hades: “Y habló sobre mi frente la Ceniza / para decirme que la sima oscura / recogerá tras la sangrienta liza / los restos de mi ajada vestidura”. Como recién venido a la “gruta de los negros Hados” y percibiéndose perdido “en el regazo de la Noche

<sup>34</sup> Pareado 46, *ibídem*, p. 45.

<sup>35</sup> Serventesio —de verso alejandrino— 5, *ibídem*, p. 48.

<sup>36</sup> Serventesio 11, *ibídem*, p. 49.

<sup>37</sup> Serventesio 12, *ibídem*, p. 50.

<sup>38</sup> Serventesio 14, *ibídem*, p. 50.

ciega” —proyección externa de su noche interior de “místico” maldito—, se siente inspirado por la desolación de la muerte: “el pálido numen de lo inerte” que convida “al que vive soñando con la Muerte / y al que muere soñando con la Vida”. En este elegante retruécano, hay fortísimos ecos del lenguaje paradójico de los místicos, al estilo del “muero porque no muero” teresiano o de la noche oscura que dota al sujeto lírico juancrucista de luz ardiente en el corazón, con lo cual se torna exclamativamente —imposible expresarlo de otro modo— en: “¡Oh noche amable más que la alborada!”. Sin embargo, a diferencia de aquéllos, la voz poética valenciana se muestra pesimista en su marcada incertidumbre sobre la Muerte y la Vida, al concebirlas como sencillos sueños de quienes viven y mueren con estos anhelos incumplidos a plenitud en su miserable existencia, durante la cual, “bajo la cúpula sagrada”, parece que los hombres “alivian su espíritu”.<sup>39</sup> Sin ambages ni ambigüedades, muy claro lo tiene: bajo los arcos y en las prolongadas naves de la religión instituida no está la vida ni la muerte genésica de verdadera vida.

En “Los crucificados” retoma su denuncia blandida contra la sociedad bárbara que violentamente rechaza la voz del bardo, comparando su circunstancia con la del Mesías y sus compañeros de ultraje por parte del pueblo judío. Con todo, sucede que esta voz poética no tiene por qué arrepentirse o avergonzarse de su poe-ética; ni siquiera se amilana ante el Día del Juicio, porque, en calidad de “místico” melancólico y sufriente, guarda la esperanza de que “[...] bajo un palio de espinas simbólicas, / [...] llegue la hora de explicar mi vida / al Crucificado de Jerusalén”, según testimonio en los versos finales de “Codiciclo”.<sup>40</sup> La preferencia por el Crucificado y no el Resucitado es armónica con la intención de subrayar la congruencia de la trayectoria final —muerte y sepultura— entre el Mesías y la humanidad. No obstante, no deja de ser objeto de vacilaciones en “Dijo la lechuza...”, donde se solidariza con el único pájaro desdeñado por su fealdad, “símbolo de la desgracia y de reproche”, cuya naturaleza de solitario lo iguala a la fe misma, que la posee un individuo sin cuestionársela con la inteligencia, sino con la realidad desnuda de todos los días:

Imagen de la Fe que a los fulgores  
de la razón esquiva su mirada;  
pero sabe cruzar por los horrores  
de la duda; vencer los estertores  
de la muerte y mirar entre la Nada...<sup>41</sup>

Sobre todo la última palabra de este poema sirve de hilo conductor al siguiente soneto en alejandrinos, titulado “Nihil” y culminado, también, con la misma palabra en exclamación: “¡Nada!” Una posible alusión a Cristo en la

<sup>39</sup> Serventesios 1-4, *ibidem*, p. 51.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 82.

“doliente y escuálida figura” que había vivido mayores desatinos que los que hizo “un ser en treinta años” cobra fuerza si pensamos que en estas tres décadas “corrió tras la aventura / del Ideal, y avaro lector de pergaminos, / dedujo de lo estéril de todos los destinos / humanos, el horóscopo de su mala ventura”; o sea, su muerte en cruz —recupero el verso de “Los camellos”: “Sólo su arteria rota la Humanidad redime”— para salvar a la humanidad religándola con Dios. Pero aquí salta a la vista lo profano de la sacralidad, ya que el Mesías —así como el poeta-sacerdote— cobra conciencia de su obra redentora en la lectura del *fatum* humano, semejante a la del horóscopo. Es por eso que este “rey de los metales” intenta fallidamente una alquimia de sueños humanos con sus sueños que no lo lleva más lejos de ver su propio fracaso: “halló combinaciones tristes, originales / —inútiles al sino del alma desolada—”.<sup>42</sup> En este sentido, vale advertir lo adelantadamente borgeana que parece la voz lírica valenciana.

El soneto en alejandrinos “A un amigo muerto” servirá de colofón a la poe-ética valenciana tanto transgresora de tabúes religiosos y sociales como cónsona con el ideario temático y estético del canon modernista. Siendo lo que es, un abierto himno a la homosexualidad —condenada bíblicamente—,<sup>43</sup> este soneto da pábulo a un sujeto poético complacido en exhibir su fascinación por la atracción física del fenecido: “Tú, mancebo gentil, simulaste de Antino<sup>44</sup> / los hados y la gracia”. La primera clave se localiza en la aposición, “mancebo gentil”, que remite a los jóvenes “de pocos años” —según la primera acepción de la RAE, que raya en la pederastia— u “hombres solteros” —quinta acepción— favorecidos por figuras influyentes y poderosas de la Antigüedad. Se trata, en suma, de un hombre soltero y muy joven, hacia quien la voz lírica se dirige poniendo en primer plano su belleza física —curiosamente simulada, es decir, fingiendo poseerla del todo, mas absolutamente consciente de ella— y sus fatalidades —¿ser irresistiblemente admirado y deseado en fuego cruzado por ambos géneros, aun por el sujeto lírico, hasta volverse víctima de su propia belleza letal?—. Finalizando el tercer verso<sup>45</sup> de este primer cuarteto, emerge la contrafigura de la histórica pareja de amantes, el “munífico Adriano”, con

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>43</sup> Es en el pensamiento paulino donde se consolida el discurso incriminatorio que sirve de base teológica al cristianismo mediterráneo de entonces, extensivo al de hoy. Véanse Ro 1, 26 y 1 Co 6, 9.

<sup>44</sup> Este joven de extraordinaria belleza acompañó a Adriano durante su vejez, cuando iba en aumento el “desequilibrio psíquico” del emperador —como documenta S. I. Kovaliov—: “Se vio cada vez más sujeto a ataques de morbosa melancolía, agudizada por las circunstancias de su vida privada (*Historia de Roma*, Madrid, Akal, 1989, p. 647), entre las que respecta citar la trágica pérdida del mismo Antinoo, ahogado en el Nilo cuando el líder romano recorría Egipto en 129 d.C. De ahí que lo divinizara después de su muerte (p. 646) y fundara en su honor la ciudad de Antinoópolis en Egipto Medio (José Manuel Roldán, José María Blázquez y Arcadio del Castillo, *Historia de Roma. El Imperio Romano (Siglos I-III)*, Madrid, Cátedra, 1999, II, p. 210). Compárese con la extraordinaria versión novelada de Margarita Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Madrid, Unidad Editorial, 1999, traducida por Julio Cortázar y prologada por Clara Janés.

<sup>45</sup> En los versos 1 y 3 —no ha sido casual la ubicación— rutilan los nombres de los amantes que, unidos, eifrarían el guarismo 13, muy respetado por la superstición.

quien correlativamente se identifica el yo poético.<sup>46</sup> El epíteto de Adriano refleja la actitud de la voz lírica, espléndidamente generosa con su amigo-Antino evocado en tono elegíaco, mas recuperado y celebrado en el instante de estética remembranza poe-ética, de prodigiosa *coincidentia oppositorum*: “¡Cuán ágiles tus horas!” —por un lado, denota la virilidad de su género— y “¡Qué lóbrego tu sino!” —por otro, deplora la fuerza del *fatum*—. La mejor y más hermosa síntesis de estas exclamaciones fulgura en el segundo verso del segundo cuarteto: “La rosa de la Vida se deshojó en tu mano”, donde el tópico barroco *tempus fugit* hace su aparición soslayada y patente. Pero hay más. El amigo es —declara la voz lírica— el postulante a un sacerdocio *queer*, truncado por el Azar: “y, al proferir tus votos, el Azar inhumano / rompió tu copa de ónix y derramó tu vino”. Cabe inquirir el porqué de este abrupto incumplimiento de la vocación del amigo. ¿Remordimiento religioso, político o social? En cualquier caso, la respuesta está —en entrelíneas— en el material del que sería su cáliz como oficiante, de “ágata listada de colores alternativamente claros y muy oscuros, que suele emplearse para hacer camafeos”, según la RAE. Nada de términos medios: lo claro y lo oscuro —lo “santo” y lo “diabólico”, lo “sacro” y lo “profano”— concurren en el vaso sagrado hecho del material en que comúnmente se tallan figuras de porte dionisíaco, porque el soneto mismo no es otra cosa que la escultura —confiesa la voz lírica-Adriano, ahora no tanto emperador como escultor— de “tu busto / melancólicamente bello”. Belleza que será contradictoriamente perfeccionada con “un dolor tranquilo” que la voz lírica agregará “al encanto de tus gracias ambiguas”, puesto que esta belleza ya ha dejado de ser viril para ser igualada, finalmente, a la de “aquel pálido efebo que se ahogó en el Nilo”.<sup>47</sup> Y en el vocablo *efebo* radica la *summa* de este amigo: “mancebo, adolescente de belleza afeminada” (RAE). En la palidez y lozanía de su rostro inconcebiblemente bello, se cifra una razón suficiente para que la voz lírica valenciana cante a una pasión inconfesa, de traicionera

---

<sup>46</sup> Hay razones de peso para sostener este paralelismo. Adriano no sólo era persona de gran vigor físico, sino de excepcional cultura, según anota Kovaliov: “Escribí versos y ensayos eruditos y se ocupó de música, pintura, matemáticas, escultura y medicina” (*op. cit.*, p. 642). ¿No han sido, acaso, algunos de los conocimientos a los que se muestra aficionada la voz lírica valenciana en *Ritos*? A ello se debe añadir lo que del Castillo observa sobre el líder romano: “[...] era muy activo, voluntarioso y consciente de sus deberes como emperador; sin embargo, era también enormemente orgulloso y no toleraba ninguna clase de oposición [...]” (Roldán *et al.*, *op. cit.*, p. 206). Salvando las diferencias de poder que ostentaron ambos, merece pensar lo mismo de Valencia, quien llegó a ocupar el cargo de Diputado suplente en la Cámara de Representantes “antes, incluso, de haber cumplido la edad mínima legal” (Benítez Villalba, *op. cit.*, p. 668) de acuerdo con la anécdota narrada por Morales: “Electo diputado en 1896, un pequeño incidente dio nombradía a Valencia: la mayoría parlamentaria de su propio partido, deseando votación abrumadora en una cuestión con la que Valencia no estaba de acuerdo, intentó impugnar su elección debido a que el poeta no contaba con la edad reglamentaria de 25 años, lo cual era cierto. La confrontación de Valencia con sus impugnadores les convenció de que tenía la inteligencia y la capacidad requeridas, y no se volvió a hablar del asunto” (*op. cit.*, p. 293).

<sup>47</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 84.

monta en tan mezquino campo de batalla por aquello de que “catorce versos dicen que es soneto”.

Hoy no debe de extrañar una lectura de la poe-ética valenciana como la realizada en el soneto anterior. Sin haber procurado una apoyatura teórica en las teorías gays y *queer*<sup>48</sup> que, a partir de los setenta, reivindican “los textos literarios, los fenómenos culturales y las narrativas históricas que han permanecido ocultas a la atención de la crítica”,<sup>49</sup> una lectura de *Ritos* desde estas coordenadas resultaría no tanto aventurada como admisible. En obras como la de Jonathan Dollimore y Allan Sinfield, la teoría gay comporta “una poética cultural más amplia” y “una política cultural centrada en los estudios literarios” que persiguen inscribir la homosexualidad en los textos a fin de “reivindicar aspectos de la vida gay: ‘afeminación’, *drag* y ‘amanerado’, por ejemplo, o las categorías de ‘homoerótico’, ‘unión entre hombres’ u ‘homosocialidad’ que se han utilizado en la lectura de textos no gays o antigays”.<sup>50</sup> En efecto, no pocos poemas de Valencia inciden obsesivamente en imágenes de legítima lectura gay. Bástenos un puñado de ejemplos, como el destinatario —eróticamente descrito— del soneto “Esfinge” —cuya dedicatoria a M.G. es otro enigma—, el cual parece ser inspirado en Nietzsche por el último terceto soleá, de rima *queer* —¿involuntariamente *invertida*?—, comenzado —en vez de terminado—<sup>51</sup> en pareados:

Tu lámpara alimentan alas de mariposa,  
arda en ella este verso que me inspiró tu prosa:  
¡eres una mentira con los ojos azules!<sup>52</sup>

Más versos de plausible lectura gay se multiplican en poemas completos y en imágenes esporádicas, salpicadas de poema a poema, en *Ritos*.<sup>53</sup> De este

<sup>48</sup> Vale reproducir aquí una interesante observación sobre el vocablo que la traductora Ribera de Madañaga anota al pie en el texto de Raman Selden, Peter Widdowson y Peter Broker: “El término *queer* (literalmente, “extraño, anómalo”; coloquialmente, “maricón, bollera”) se aplica a todos aquellos que se escapan a los parámetros normales de comportamiento y, más concretamente, a homosexuales y lesbianas. El movimiento gay se ha apropiado de este término y le ha dado un significado positivo y de resistencia” (*La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 293). De otra parte, Michael Ryan se resiste a traducirlo por el sentido peyorativo y estigmatizador que cobra en la traducción al castellano, aduciendo que en inglés guarda mayor neutralidad (*Teoría literaria. Una introducción práctica*, Madrid, Alianza, 2002, p. 135).

<sup>49</sup> Selden *et al.*, *op. cit.*, p. 294.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>51</sup> Quilis observa que esta modificación del terceto con rima *CDD* responde a una posible influencia del soneto shakespereano, por ejemplo, en Manuel Machado. Y a continuación cita el soneto “Caupolicán de Darío, en el que vate nicaragüense realiza la misma *inversio* de pareados emulada por Valencia (*op. cit.*, p. 137).

<sup>52</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 88.

<sup>53</sup> Tampoco puede faltar en *Ritos* la posibilidad del incesto, como la sensualidad filio-maternal que salta a la vista en el poema “En el circo”, donde, durante la ejecución de los cristianos: “[...] bajo la ñaña de las fieras, / la doncella sin par, el blondo niño / confundieron rizadas cabelleras / y frescas

modo, la visión del profeta erotizado —esculpido a base del culto al cuerpo que celebró el arte de Buonarroti, inspirado en la anatomía hiperbólica del *Laoconte*— predomina en el díptico “Moisés”. El artista italiano —y poeta de atormentada espiritualidad— es igualado a Dios en el hecho de la creación del líder israelita mediante una pieza de mármol que transmite inigualable fuerza expresiva, al extremo de simular estar dotada de vida. Moisés, en el primer soneto titulado “La estatua”, es el “Hércules vetusto” cuyo “rudo torso de piel sedeña” forma parte de “su gigantéz de roble; / con musculosos dedos”.<sup>54</sup> En el segundo soneto —“El símbolo”—, el profeta es saludado y encomiado por su viril constitución transgresora de la caducidad de los años: “¡Salve pujante macho! Vigor de primavera / erige en altas curvas tu carne floreciente”, por cuanto su “ancianidad de fiera / a Pan de Arcadia robas el nimbo de tu frente”.<sup>55</sup> Y he ahí la explícita analogía: Moisés es al pueblo de Dios como Pan a los rebaños, la cual cobra una vuelta de tuerca en el sentido de que el culto al dios mitológico cuenta con ritos de flagelación de su estatua “para estimular la acción fecundadora del dios sobre los animales”, además de ser el predilecto de la literatura, “donde a menudo aparece dotado de un acusado instinto sexual, análogo al de los machos cabríos”.<sup>56</sup> En este punto, conviene insistir en que la superioridad numérica del pueblo de Israel —entendida como una bendición de Yahveh— con relación al egipcio desató la furia de Faraón, promotor del infanticidio del cual se salvó, precisamente, Moisés.<sup>57</sup>

Otros pasajes de lectura gay se identifican en “San Antonio y el Centauro”. La deleitosa caracterización de Apolo, realizada por el Centauro, parece un intencionado y lento recorrido en detalle, de pies a cabeza, por una escultura del dios:

.....  
 se irgue Apolo: la carne de sus piernas;  
 el torso alabastrino donde la gracia ondula  
 en cadenciosos planos; la frente que simula  
 un ara donde ofician la Luz y la Alegría,

---

manos de color de armiño” (Valencia, *op. cit.*, p. 110). A propósito vienen las palabras de José Manuel Camacho Delgado: “La época [moderna] conoce un despliegue del erotismo sin precedentes, y hace del arte un inmenso escaparate donde se pueden contemplar prácticas hasta entonces desechadas por la sociedad, como el onanismo, la homosexualidad, la necrofilia, la pedofilia, el incesto, el fetichismo, la sodomía y mil una formas de refinamiento sexual representadas en la figura de Dorian Gray” (véase “La mujer fatal en la literatura de fin de siglo”, inédito, conferencia pronunciada en el Ciclo de Seminarios de Septiembre “Desde la atalaya del 98: marcos para un debate literario”, Universidad de Sevilla, 1998, p. 5).

<sup>54</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 104.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>56</sup> Jaime Alvar Ezquera (dir.), *Diccionario Espasa de Mitología Universal*, Madrid, Espasa, 2000, p. 705.

<sup>57</sup> Ex 1, 8-22; 2, 1-10.

y de su cuerpo todo la vívida armonía,  
parece que suspiren por el febril contacto  
¡de efebos y de ninfas de delicioso tacto!<sup>58</sup>

Como respuesta a la petición del Centauro, san Antonio le describe a un Cristo erotizado y afeminado, como si fuera un efebo: “profeta joven”, cuyos lisos cabellos son “dorada lluvia [que] tiembla” acompañada de consecuente “barba rubia”; su voz, melosa (“de las colmenas”); sus ojos, “grandes, melancólicos, vagos”, de “absortas pupilas [que] aprisionan la calma del azul horizonte”; sus manos, “delgadas como lirios de monte” —¿tan delicadas, siendo las de un carpintero?— y su voz, “el eco de un arrullo”.<sup>59</sup> Todavía más, la identidad del apóstol Juan aparece definida en términos de su sexualidad: “y mientras Juan —*el virgen*— comparte su lechuga, / el Rabí desolado por la melancolía / ¡es dulce, es dulce, es dulce!”.<sup>60</sup> La virginidad de Juan, destacada entre rayas, ¿excluye a los demás discípulos de haberla conservado? Fuera de Pedro, cuya suegra es sanada de una fiebre por Jesús,<sup>61</sup> ninguno de los Evangelios arroja luz sobre este particular respecto a los diez restantes. Sólo de Juan se especifica —en su propio Evangelio y nunca en primera persona— que era “el que Jesús amaba”, el mismo que, “recostándose sobre el pecho de Jesús”, le había preguntado por el nombre del traidor<sup>62</sup> y se había personado en la crucifixión: “Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba [...]”.<sup>63</sup> Su relación tan estrecha con Jesús y su juventud —¿belleza?— y virginidad le valen de idóneos paralelismos con las características del efebo de la Antigüedad clásica; por ello, tampoco ha dejado de ser un personaje de ambigua lectura en el contexto de la fe cristiana, dado que el sector gay lo reclama como icono del amor homosexual dentro de la comunidad creyente.

En la punta opuesta del arco de lecturas transgresoras del canon masculino, se sitúa la lectura feminista que criticaría la misoginia de tradición paternalista, ostensible en una cantidad considerable de poemas de *Ritos*. El binarismo promovido por la tradición cultural occidental —anota Ryan—<sup>64</sup> ha contribuido a asentar la dominación masculina del siguiente modo: al hombre se asocian los rasgos de inteligencia, objetividad y lógica mientras que a la mujer se atribuyen los de fisonomía corporal, emociones y la adolescencia de lógica e inteligencia. De ahí que el feminismo francés haya permitido a la crítica feminista —especialmente la angloamericana— “leer el canon masculino como un síntoma, y no como una descripción de las mujeres” en los relatos masculinos

<sup>58</sup> Valencia, *op. cit.*, pp. 143-4.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 145 (cursivas mías).

<sup>61</sup> Mc 1, 29-31.

<sup>62</sup> Jn 13, 23-25.

<sup>63</sup> Jn 19, 26.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, p. 120.

sobre mujeres, textos que hacen énfasis en la visión positiva de la docilidad femenina, tergiversándola y ajustándola a su conveniente visión dominante. Luego, “las mujeres fuertes son frecuentemente descritas en el canon, [como] mujeres locas en el ático, amenazas constantes hacia los hombres”.<sup>65</sup> Así pues, en “Leyendo a Silva” no puede faltar la doncella —la virginidad es *sine quae non*— culta, casta e inevitablemente sensual que co-protagonice la lectura del poemario de Silva junto con la voz lírica valenciana como narradora del fenómeno poético. Pero esta doncella no está sola; el poemario silvense le revela a una población de vírgenes y heroínas de la literatura clásica —Eloísa, Elsa, el “casto grupo de núbiles Citeres”— que comparten los mismos rasgos con la hermana del sujeto poético del “Nocturno”, joven hermosa y trágica “que en su lecho de gasas y de blondas, / se asemejaba a Ofelia mecida por las ondas”.<sup>66</sup> No obstante, es la muchacha ingenua que se inicia literariamente en la sexualidad, leyendo poemas de sensualidad preciosista: “áureas rimas de son calino y blando: // los perfumes de Oriente, los vívidos rubíes / y los joyeros mórbidos de sedas carmesíes”.<sup>67</sup>

La virginidad —“lo inviolado”— cobra significativo protagonismo en “Voz muda”, donde la voz poética le precisa su valor *ab initio*: “Como casto abanico cuyos pliegues recata / una mano de virgen, bajo el broche de plata / estas hojas ocultan un misterio de amor”. Sólo la doncella es capaz de abrir el broche de plata para acceder a la lectura y decodificar el misterio de amor. Sin embargo, lo inviolado también es la inocencia que “destella / con el ojo del niño”; mas, contradictoriamente, es animada por un fuego dominado a su vez por “el Mago que enciende los rubores de grana, / y en el cuerpo desnudo de la Venus pagana / hizo pliegue discreto sobre el diáfano tul”.<sup>68</sup> De modo que es, en fin, la visión original —inalterada— que se conserva en la niñez y que se pierde —no del todo— en la experimentación sexual de la juventud. Lo inviolado parece apuntar más bien a la capacidad de asombro ante el entorno y del deleite de sus revelaciones. En las estrofas cuarta y quinta, lo Inviolado —honro la mayúscula del autor— está presente en la fauna y la flora a la que canta el sujeto lírico, hasta que se detiene —cuándo no— en “la rubia pestaña de la virgen que adoro, / cuyos ojos cautiva con sus hilos de oro / (leve jaula de halcones con que caza el Amor)”.<sup>69</sup> Si el Amor caza con los ojos de la doncella,<sup>70</sup> cuyas pestañas son grilletes para el enamorado, entonces la mujer no

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>66</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 43.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pp. 65-6.

<sup>70</sup> Esta lectura encuentra apoyo textual en las mismas Sagradas Escrituras, como esta perícopa de *Eclesiástico*: “La lujuria de la mujer se ve en la procacidad de sus ojos, / en sus párpados se reconoce (Si 26, 9).

es más que depositaria de una pasión esclavizante y no liberadora del hombre que la ve así y así la “elogia”. Y aunque en “Pigmalión”, por el contrario, los ojos de la mujer también son pasadizos hacia la eternidad: “y entre la red de sus pestañas vivas / hallas lo azul sin límite ni fondo...”, ocurre que el hombre no podrá alcanzarla si no es mediante la posesión sexual de la beldad femenina hecha carne y besada “bajo el ático plafondo”.<sup>71</sup>

Como depositaria de la sensualidad malsana, la mujer realiza la “honorable” labor de guiar al “místico” poeta en su aventura literaria, como sugieren los versos finales del soneto “Homero”: “y vas —manso cantor de lo divino— / asido al brazo mórbido de Helena...”.<sup>72</sup> Esta visión se cristaliza en “Palemón el Estilita”, poema en el que la mujer es vista como instrumento de perfecta eficacia al servicio del demonio: “el pérfido enemigo / que nos busca sin cesar / y nos tienta con el fuego de unos ojos / que destellan bajo el lino de una toca, con la púrpura de frescos labios rojos / y los pálidos marfiles de una boca”.<sup>73</sup> Palemón, a quien no le sirvió siquiera el haber sido “sucesor del viejo Antonio, / que burló con tanto ingenio las argucias del demonio” (es decir, que triunfó sobre mujeres apetecibles, detonantes de fantasías eróticas), disfrutaba de la mejor fama —“era un santo”—<sup>74</sup> hasta que —sencillamente descrita— “una linda pecadora” emergió de la multitud oyente de sus famosas prédicas en torno al sacrificio y a la rigurosa ascesis con que se resultaría vencedor sobre el maligno al acecho, disfrazado de mujer. Esa linda pecadora

[...] parecía  
 la primera luz del día,  
 y en lo negro de sus ojos  
 la mirada tentadora  
 era un áspid: amplía túnica de grana  
 dibujaba las esferas de su seno;  
 nunca vieran los jardines de Ecbatana  
 otro talle más airoso, blanco y lleno;  
 bajo el arco victorioso de las cejas  
 era un triunfo la pupila quieta y brava,  
 y, cual conchas sonrosadas, las orejas  
 se escondían bajo un pelo que temblaba  
 como oro derretido:  
 de sus manos blancas, frescas,  
 el purísimo diseño  
 semejaba lotos vivos  
 de alabastro,  
 irradiaba toda ella  
 como un astro:  
 era un sueño

<sup>71</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 101.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 116.

que vagaba  
 con la turba adormecida  
 y cruzaba  
 —la sandalia al pie ceñida—  
 cual la muda sombra errante  
 de una sílfide,  
 de una sílfide seguida  
 por su amante.<sup>75</sup>

La comparación de la joven con una sílfide acentúa el carácter de su esencia maligna al ser producto *ex nihilo* del demonio, que la hace pasear entre “la turba adormecida”, a la que no llama la atención, sino que va sin rodeos por el asceta que queda de golpe prendado de ella, como si se tratara de una atracción fatal:

Y el buen monje  
 la miraba,  
 la miraba,  
 la miraba,  
 y, queriendo hablar, no hablaba,  
 y sentía su alma esclava  
 de la bella pecadora de mirada tentadora,  
 y un ardor nunca sentido  
 sus arterias encendía,  
 y un temblor desconocido  
 su figura  
 larga  
 y flaca  
 y amarilla  
 sacudía:  
 ¡era amor! El monje adusto  
 en esa hora sintió el gusto  
 de los seres y la vida,<sup>76</sup>

.....

Tras la máscara del amor, la voz poética valenciana oculta el morbo que despierta en Palemón esta mujer “fatal”<sup>77</sup> —por cierto, anónima, como “la mujer

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 118-9.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>77</sup> Se impone en Valencia el tópico-ícono de la *belle fatale* que Mario Praz ha desarrollado en el brillante capítulo IV —convenientemente titulado “La belle dame sans merci”— de su imprescindible texto *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Barcelona, El Acantilado, 1999, pp. 347-516) y en Bram Dijkstra, *Ídolos de la perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, a partir del capítulo VII. Véanse, además, el trabajo de Juana Toledano García, “Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé”, en *Angélica. Revista de Literatura*, Lucena, 3, 1992, pp. 113-21, y los de Carmen Ruiz Barrionuevo y María José Bas, publicados en las actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, en *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*, Trinidad Barrera (ed.), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana/AEELH, 1998, pp. 97-102 y 141-7, respectivamente.

adúltera” en las Escrituras—. <sup>78</sup> Y en este punto, la mujer, visualizada en calidad de portadora y transmisora del pecado, <sup>79</sup> halla su más lejano antecedente en la Eva (vida) de la creación, <sup>80</sup> relato de historia salvadora que no se puede excluir del canon masculino-patriarcal. <sup>81</sup>

Al punto de atracar en el puerto de esta lectura feminista, queda por comentar el grupo de cinco sonetos enracimados bajo el tróptico “Las dos cabezas”, que tiene por epígrafe un verso de *Eclesiástico*: “Omnis plaga tristitia cordis est et omnis malitia, nequita mulieris”, el cual la *Biblia de Jerusalén* traduce por: “¡Cualquier herida, pero no herida del corazón! / ¡cualquier maldad, pero no maldad de mujer!”. <sup>82</sup> He aquí sólo la punta del témpano de una misoginia más dura y fría que el consabido parnasianismo de Valencia. La tesis queda expuesta en los primeros dos sonetos, que versan sobre la historia enmarcada en título que presenta los nombres de la pareja protagónica “Judith y Holofernes”, heroína y anti-heroína. El primer soneto arranca con la regodeante descripción física de la heroína israelita en el momento que accede a participar en un banquete convocado “exclusivamente para sus oficiales” por el jefe supremo del ejército asirio, al cuarto día de haber pisado su campamento: <sup>83</sup>

Blancos senos, redondos y desnudos, que al paso  
de la hebrea se mueven bajo el ritmo sonoro  
de las ajorcas rubias y los cintillos de oro,  
vivaces como estrellas sobre la tez de raso.

Su boca, dos jacintos en indecible vaso,  
da la sutil esencia de la voz. Un tesoro  
de miel hincha la pulpa de sus carnes. El lloro  
no dió [sic] nunca a esa faz languideces de ocaso. <sup>84</sup>

En este punto, no es fortuito que Valencia se haya inspirado en Judith, joven cuya viudez en nada había socavado su hermosura, que el mismo texto bíblico resalta reiteradas veces con frases como “era muy bella y muy bien parecida” <sup>85</sup>

<sup>78</sup> Jn 8, 3-11.

<sup>79</sup> Así queda expresado, *verbatim*, en el libro de *Eclesiástico*: “Por la mujer fue el comienzo del pecado, / y por causa de ella morimos todos” (Si 25, 24), donde se desprende que, por ella, el hombre perdió asimismo su inmortalidad originada en la Divinidad.

<sup>80</sup> Gn 3, 6.

<sup>81</sup> Para una revisión de los postulados teológico-políticos del discurso patriarcal a cargo de la crítica femenina, son de indispensable consulta Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, New York, Cambridge University Press, 1999, pp. 6-22; y Gerda Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, New York, Oxford University Press, 1993, pp. 46-115, 138-66.

<sup>82</sup> Si 25, 13.

<sup>83</sup> Jdt 12, 10-20.

<sup>84</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 151.

<sup>85</sup> Jdt 8, 7-8.

o “su extremada hermosura”<sup>86</sup> que dejaba boquiabiertos a los viejos, a los jóvenes y a los más jóvenes por igual. El *ritual* que realiza Judith para salir apropiadamente a consumir su plan es indudablemente significativo no tanto por la conciencia de su belleza que la hebrea muestra tener como de los estragos que podía causar con ella en óptimas condiciones:

[...] <sup>3</sup>se quitó el sayal que vestía, se desnudó de sus vestidos de viudez, se bañó toda, se ungió con perfumes exquisitos, se compuso la cabellera poniéndose una cinta, y se vistió los vestidos que vestía cuando era feliz, en vida de su marido Manasés. <sup>4</sup>Se calzó sandalias, se puso los collares, brazaletes y anillos, sus pendientes y todas sus joyas, y realzó su hermosura cuanto pudo, con ánimo de seducir los ojos de todos los hombres que la viesan<sup>87</sup>

De fondo, resuena en la voz poética valenciana este procedimiento meticuloso y premeditado no en función de lo que se puede entender en el relato bíblico como una de “ciertas tretas del débil en una posición de subordinación y marginalidad” —a tenor con Josefina Ludmer, aunque desde otra perspectiva—,<sup>88</sup> sino como subterfugio de su naturaleza proclive a suscitar el pecado en los hombres.<sup>89</sup>

Lo que en ningún instante queda en labios del sujeto lírico son dos atributos que poseía Judith en igual proporción a su inconmensurable belleza: una pasmosa inteligencia y una evidente sabiduría. En efecto, Judith es la primera que pone en cintura a Ozías y a los jefes de la ciudad al cuestionar la autoridad con que dieron su palabra al pueblo de que se entregarían a los ejércitos de Holofernes si en cinco días el Señor no los liberaba del asedio a su ciudad, Betulia. Sus palabras son dardos infalibles de genuino contradiscurso femenino que —salvando las distancias temporales— pudieron haber lucido la las huellas

<sup>86</sup> Jdt 10, 7; en los versículos 14, 18 y 19, su belleza tiene el poder de aglutinar a la gente en corro de ella delante de la tienda de Holofernes, hasta arrancarles requiebros a los fascinados soldados al estilo de: “¿Quién puede menospreciar a un pueblo que tiene mujeres como ésta?”.

<sup>87</sup> Jdt 10, 3-4.

<sup>88</sup> El trabajo de esta estudiosa tiene por objeto las estrategias discursivas de sor Juana Inés de la Cruz en sus textos más polémicos: el publicado por el Obispo de Puebla con el título de *Carta Atenagórica* y la *Respuesta* a éste. Ludmer se dedica a examinar las tretas del lenguaje empleado por la Décima Musa en calidad de “espacio de resistencia ante el poder de los otros” (p. 50) desde dos puntos de vista: la “separación del campo del saber del campo del decir” y la “reorganización del campo del saber en función del no decir (callar)” (véase “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Huracán, 1985, p. 48).

<sup>89</sup> Para una mejor comprensión del personaje bíblico en carácter de *belle fatale*, véase B. Dijkstra, “El oro y las furcias vírgenes de Babilonia; Judith y Salomé: las sacerdotisas de la cabeza cortada del hombre” en *op. cit.*, pp. 352-400. En la misma línea opina Camacho Delgado: “En su arranque bíblico, Judith se muestra como una heroína: ella devuelve la libertad y la dignidad a su pueblo. También es un freno a la soberbia masculina. Sin embargo, su utilización en la literatura finisecular le confiere el estigma de la maldad. Ella representa a la viuda virginal que prepara con mimo y rigor la ejecución del amante, y para ello se sirve de forma generosa de la hermosura con que ha sido dotada” (*op. cit.*, p. 11).

dactilares de una Juana de Arco o la firma de una Catalina de Siena o —por qué no— de una Juana Inés de la Cruz:

<sup>12</sup>¿Quiénes son ustedes para permitirse hoy poner a Dios a prueba y suplantar a Dios entre los hombres? <sup>13</sup>¡Así tientan al Señor Omnipotente, ustedes que nunca llegarán a comprender nada! <sup>14</sup>Nunca llegarán a sondear el fondo del corazón humano, ni podrán apoderarse de los pensamientos de su inteligencia, pues ¿cómo van a escrutar a Dios que hizo todas las cosas, conocer su inteligencia y comprender sus pensamientos? No, hermanos, no provoquen la cólera del Señor, Dios nuestro. <sup>15</sup>Si no quiere socorrernos en el plazo de cinco días, tiene poder para protegernos en cualquier otro momento, como lo tiene para aniquilarnos en presencia de nuestros enemigos. <sup>16</sup>Pero ustedes no exijan garantías a los designios del Señor nuestro Dios, porque Dios no se somete a las amenazas, como un hombre, ni se le marca, como a un hijo de hombre, una línea de conducta.<sup>90</sup>

Son palabras demoledoras de la autoridad del canon masculino en lo que toca a la teología de la época y a la profundidad espiritual de las figuras de poder. Pero el sujeto poético valenciano calla estos rasgos fundamentales de la psicología de la heroína, reconocidos por el propio líder hebreo: “[...] nadie podrá oponerse a tus razones, ya que no has empezado hoy a dar muestras de sabiduría, sino que de antiguo conoce todo el pueblo tu inteligencia y la bondad de los pensamientos que forma tu corazón”.<sup>91</sup> Haciendo uso de esa inteligencia y sabiduría, llega a la presencia augusta de Holofernes y lo hechiza clavándole la saeta letal en el talón de cualquier líder plenipotenciario: la adulación. Fascinado por los ojos y por los oídos, Holofernes la convida a que comparta sus manjares; pero Judith se rehúsa diciéndole que trae consigo provisiones. Insatisfecho el jefe asirio, le propone: “Cuando se te acaben las cosas que tienes, ¿de dónde podremos traerte otras iguales? Porque no hay nadie de los tuyos con nosotros”. Entonces la hebrea, con un argumento tan hábil como profético, le dicta la sentencia de muerte a su anfitrión y adversario sin que éste pueda captarla: “Por tu vida, mi señor: que, antes que tu sierva haya consumido lo que traje, cumplirá el Señor, por mi mano, sus designios”.<sup>92</sup> Dicho y hecho; y cuando regresó a su pueblo, le cupo también la gracia de liderar el ataque a los asirios con sistemática estrategia que hizo cumplir al pie de la letra.<sup>93</sup> Fuera de toda discusión, la heroína hebrea bíblica está a años luz de la valenciana.

Por si pareciera poco, Judith es animalizada en el segundo soneto: “Y ágil tigre que salta de tupida maleza, / se lanzó la israelita sobre el héroe dormido”. Holofernes parece cobardemente asesinado durante su sueño; pero su inconsciencia es el efecto de una embriaguez sin precedentes, como reza el pasaje bíblico: “Holofernes, que se hallaba bajo el influjo de su encanto [el de Judith],

<sup>90</sup> Jdt 8, 12-16.

<sup>91</sup> Jdt 8, 28-29.

<sup>92</sup> Jdt 12, 3-4.

<sup>93</sup> Jdt 14, 1-4.

bebió vino tan copiosamente como jamás había bebido en los días de su vida”.<sup>94</sup> Aún hay más. El segundo cuarteto termina con el veredicto de culpabilidad para Judith, la heroína, y el de inocencia para Holofernes, el anti-heroína: “y de un lago de púrpura y de sueño y de olvido, / recogió la homicida la pujante cabeza”.<sup>95</sup> Es completamente insostenible que la sangre vertida del antagonista pueda contener elementos tronchados “de sueño y de olvido”, puesto que la embriaguez, una vez superada, no le disiparía el deseo atormentado que había experimentado en el momento que vio entrar a la israelita al banquete: “El corazón de Holofernes quedó arrebatado por ella, su alma quedó turbada y experimentó un violento deseo de unirse a ella, pues desde el día que la vio, andaba buscando ocasión de seducirla”.<sup>96</sup>

Propuestos como antítesis, los dos sonetos siguientes corresponden a la historia titulada “Salomé y Joakanán”, que se inspira en el motivo de la decapitación de Juan, el Bautista. El nombre de esta *belle fatale* es unánimemente eludido en los Evangelios sinópticos, que se refieren a ella como “la hija de la misma Herodías” o, simplemente, “la muchacha”.<sup>97</sup> Iván A. Schulman lleva la razón en dos puntos: primero, en que “la figura de Salomé carece de fijeza histórica”; segundo, en que, de su imagen de pasividad —por cuanto fue sólo “instrumento de la venganza y de las ambiciones maternas”— difundida por las fuentes bíblicas, “Salomé se transforma en el símbolo complejo de la lujuria, la perversidad y lo demoníaco”<sup>98</sup> en la literatura modernista<sup>99</sup> que Hispanoamérica recibe principalmente del cuento homónimo de Oscar Wilde, publicado en 1891.<sup>100</sup> Para sorpresa del lector, la Salomé valenciana no es caracterizada en minuciosos rasgos físicos, sino en la atmósfera emotiva que genera al saturarla de deseo expelido por su cuerpo cinético, el cual cifra todas las posibilidades de los movimientos sensuales artísticamente concebidos:

Con un aire maligno de mujer y serpiente;  
cruza en rápidos giros Salomé la gitana  
al compás de los crótalos. De su carne lozana  
vuela equívoco aroma que satura el ambiente.

<sup>94</sup> Jdt 12, 20.

<sup>95</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 152.

<sup>96</sup> Jdt 12, 16.

<sup>97</sup> Mt 14, 3-12; Mc 6, 17-29 y una rápida referencia en Lc 3, 19-20. El más completo es el de Marcos; Mateo realiza una síntesis del relato marquinano y Lucas sólo menciona el encarcelamiento del Bautista.

<sup>98</sup> “La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: *Transposición y Werden*”, en *Estudios*, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>99</sup> De mucha utilidad es el estudio de Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, en torno al erotismo que domina específicamente el período finisecular, y el de Rosa Pellicer, “Salomé en la literatura hispanoamericana de fin de siglo”, en *Modernismo*, *op. cit.*, pp. 33-42, que se centra en este misterioso personaje de la bailarina hebrea.

<sup>100</sup> Camacho Delgado, *op. cit.*, p. 13.

Danza todas las danzas que ha tejido el Oriente:  
 las que prenden hogueras en la sangre liviana  
 y a las plantas deshojan de la déspota humana  
 o la flor de la vida, o la flor de la mente.<sup>101</sup>

Desdeñando las ubérrimas riquezas materiales del vetusto Tetrarca —Herodes le juró: “Te daré lo que me pidas, hasta la mitad de mi reino”—,<sup>102</sup> Salomé no es aquí el megáfono de su madre Herodías; aquí, Salomé es la que pronuncia, con resuelta autonomía, el crimen del que simula ser la alarife. Y Antipas ha caído. Traicionado por su pasión, da la orden “al guiñar de los ojos” y, en el segundo cuarteto del segundo soneto, impera “un grave silencio” a raíz del acero del verdugo que ha acallado al Bautista. La presentación del trofeo a Salomé se realiza en los versos que cierran este cuarteto: “ofrecieron a Antipas en el plato de plata / que él tendió a la sirena con medroso disgusto”.<sup>103</sup> Nótese cómo el narrador poético valenciano se escuda en la admiración pavorosa del Tetrarca por el Bautista<sup>104</sup> —explícita en su “medroso disgusto”— para dejar en alto relieve la corrupción inescrupulosa de la doncella demoníaca que, más que mujer, es cuerpo cuyo sudor afrodisíaco puso a sus pies el de su machotío-padraastro.

La última proposición de este tríptico poético aparece en el soneto “La palabra de Dios”, la cual, más allá de ser simple síntesis, muestra el producto terminado de la misoginia valenciana. El sujeto poético narra, en esta ocasión, la reacción de un rabino ante la lectura de sus cuatro sonetos anteriores: “con la risa en los labios me explicó la sentencia / que soltó la Paloma sobre el Texto divino”. La revelación del Espíritu Santo se cumple como golpe de luz en el sujeto poético. Sucede que el rabino lo adoctrina en su particular exégesis bíblica: “Nunca pruebes —me dijo— del licor femenino, / que es licor de mandrágoras y destila demencia; / si lo bebes, al punto morirá tu conciencia, / volarán tus canciones, errarás el camino”. La mujer, ahora, es ánfora que contiene el narcotizante brebaje de mandrágoras, absolutamente nocivo en todos los sentidos para el hombre. Finalmente, en los tercetos se declara la conclusión con un dejo de ironía inusual en Valencia:

Y agregó: “Lo que ahora vas a oír no te asombre:  
 la mujer es el viejo enemigo del hombre;  
 sus cabellos de llama son cometas de espanto.

<sup>101</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 153.

<sup>102</sup> Mc 6, 23.

<sup>103</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 153.

<sup>104</sup> El encarcelamiento del profeta fue un modo indirecto de Herodes para salvarle la vida. El evangelista lo deja claro: “pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle, quedaba muy perplejo, y le escuchaba con gusto” (Mc 6, 20). Juan era —por así decirlo— la conciencia de Antipas.

Ella libra la tierra del amante vicioso  
y ella calma la angustia de su sed de reposo  
con el jugo que vierten las heridas del santo".<sup>105</sup>

Al parecer, este maestro hebreo se refiere al texto neotestamentario, porque alude a "las heridas del santo" que, en la serie de sonetos, sólo puede ser Juan y no Holofernes; sin embargo, bajo los postulados de la poe-ética valenciana, no existe *caveat* que sirva de óbice a lectura del antagonista como "santo", igual que la del poeta-sacerdote maldito, a rango de "místico". Lo que sí se constata a todas luces es la lectura de la poe-ética valenciana instalada en el canon masculino de raigambre patriarcal.

En resumidas cuentas, la principal aportación de la poesía original de *Ritos* supera con creces su esteticismo parnasiano para dar paso a una crisis vivencial de pensamiento y obras en el plano espiritual y religioso del cantor de Popayán. Pergeñando una poética de sístole y diástole poeiana —llamada aquí poe-ética—, el grueso de los poemas valencianos contenidos en este libro transmiten el flujo arterial de su inconformidad con la visión de mundo deplorada por los modernistas en su ansia de renovación y búsqueda de libertad, muchas veces de intenso anticlericalismo bajo el capote de una religiosidad tan yerta como el mármol que contiene lo que no palpita ni palpitará ya más. En este sentido, Valencia fue coherente con sus coetáneos, a pesar de lo que aseguren estudiosos como Schulman: "A diferencia de muchos pensadores y poetas de la era modernista Valencia conservó su fe y ésta está presente en sus creaciones, dándoles la unidad filosófica por la vía teológica".<sup>106</sup> Nada más lejos de la realidad, sobre todo si conservar la fe significa amordazar voces disidentes y soterradas, como las que se expresan ufanas en el manifiesto poe-ético de una poética de compromiso con el ser individual, más íntimo y de genuina impronta: con Guillermo Valencia desenmascarado.

*Emilio R. Báez Rivera*  
*Universidad de Sevilla*

<sup>105</sup> Valencia, *op. cit.*, p. 155.

<sup>106</sup> *Op. cit.*, pp. 80-1.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvar Ezquera, Jaime (dir.). *Diccionario Espasa Mitología Universal*. Madrid, Espasa, 2000.
- Arboleda Valencia, Julio. "Guillermo Valencia. El hombre y el poeta", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia, 1873-1973*, Hernán Torres (ed.), Cali, Carvajal, 1976, 311-325.
- Báez, Emilio R. "Del éxtasis a la palabra: retórica y hermetismo del discurso místico literario", en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, San Juan, Plaza Mayor, 1999, 75-116.
- Báez, Emilio R. *Jorge Luis Borges o el (re)negado místico: hacia el rescate de sus dos encuentros con la eternidad*, Trabajo de Investigación, Departamento de Filologías Integradas, Área de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Sevilla, 2003.
- Benítez Villalba, Jesús. "Guillermo Valencia", en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid, Cátedra, 1999, 667-671.
- Biblia de Jerusalén*. J. P. Bagot (introd.), Madrid, Editorial Española Desclée de Brouwer, 1984.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1993.
- Kovaliov, S.I. *Historia de Roma*, Madrid, Akal, 1989.
- Lerner, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness. From the Middle Ages to Eighteen-seventy*, New York, Oxford University Press, 1993.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1987.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil", en *La sartén por el mango. Encuentro de Escritoras Latinoamericanas*, Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), Río Piedras, Huracán, 1985, 47-54.
- Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman. A study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, New York, Cambridge University Press, 1999.
- Makaryk, Irena R. (ed. & compil.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Miller, Martha Lafollette. "Dos poemas de Guillermo Valencia: *Palemón el Estilita y San Antonio y el Centauro*", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia, 1873-1973*, Hernán Torres (ed.), Cali, Carvajal, 1976, 199-230.
- Morales, Ángel Luis. *Introducción a la literatura hispanoamericana*, Río Piedras, Edil, 1980.
- Payne, Michael (ed.), Meenakshi Ponunuswami y Jennifer Payne (assist. ed.). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Massachusetts, Blackwell, 1999.
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, Harvey Allen (introd.), New York, Modern Library, 1965.
- Preminger, Alex y T.V.F. Brogan. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1989.

- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 2001.
- Roldán, José Manuel, José María Blázquez y Arcadio del Castillo. *Historia de Roma. Tomo II. El Imperio romano (Siglos I-III)*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Ryan, Michael. *Teoría literaria. Una introducción práctica*, Francisco Martínez Osés (trad.), Madrid, Alianza, 2002.
- Sanín Cano, Baldomero (prol.). "Prólogo", en Guillermo Valencia, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1955.
- Schulman, Iván A. "La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: *Transposición y Werden*", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia, 1873-1973*, Hernán Torres (ed.), Cali, Carvajal, 1976, 69-82.
- Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*, Blanca Ribera de Madariaga (trad.), Barcelona, Ariel, 2001.
- Uribe Ferrer, René. *Modernismo y poesía contemporánea*. Medellín, La Tertulia, 1962.
- Valencia, Guillermo. *Obras poéticas completas*, Baldomero Sanín Cano (prol.), Madrid, Aguilar, 1955.