

## *Los colores en la poesía de Guillermo Valencia*

TRINIDAD BARRERA

La opinión más generalizada sostiene que la poesía de Guillermo Valencia es de cuño parnasiano y como tal ávida de la máxima horaciana "ut pictura poesis" que ya practicara Víctor Hugo y más tarde todo el grupo del Parnaso francés. El simbolismo llevó a la perfección las posibilidades del fenómeno cromático y el propio Verlaine se había hecho eco en su libro *Fiestas galantes* inspirado en los cuadros de Watteau. Las teorías acerca de una poesía fusionista circula a lo largo del siglo XIX francés, unos y otros, desde románticos a simbolistas van concediendo a la lírica funciones provenientes de otras artes, con especial interés por la pintura. Música, escultura, pintura, elocuencia, todo podía formar parte de la poesía en el decir del teórico Banville. El grupo de Gautier afirmaba haber dejado los libros por los cuadros y para Baudelaire los pintores eran los faros de los poetas.

En esta línea, el esteticismo modernista asumió la visión mediata de la realidad, su contemplación filtrada. El uso de la sinestesia entre los modernistas potenció aún más el tránsito de los sentidos. No olvidemos que tras el impulso del simbolismo francés, la asociación sinestésica que en un principio era simplemente audición coloreada, pasa al modernismo y en manos de sus artistas se transforma en una serie de brillantes combinaciones visuales, auditivas, olfativas, táctiles y gustativas. Dado el carácter absolutamente subjetivo de la sinestesia, por influencia de la analogía, los colores modernistas también adquieren atributos simbólicos que realzan el interés de los adjetivos cromáticos tradicionales<sup>1</sup>.

El mundo poético del modernista Guillermo Valencia se empapó de la atmósfera finisecular europea pero al mismo tiempo reveló el tirón afectivo de su torre de marfil particular, la hacienda Belalcázar de su Popayán natal. El dualismo marcará de forma indeleble la producción de *Ritos* (1899, 1914, edición definitiva)<sup>2</sup> al conjugarse la creación

---

<sup>1</sup> Edmundo García-Girón, "La azul sonrisa. Disquisición sobre la adjetivación modernista", en Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 132.

<sup>2</sup> Guillermo Valencia, *Ritos*, Londres, Werheimer Lea and Comp. 1914. Edición por la que citamos en este trabajo.

propia y ajena, sus magníficas traducciones<sup>3</sup>, en una doble tarea que siguió practicando hasta el final de sus días —recuérdese que su siguiente libro *Catay* (1924) es una traducción en segundo grado de poemas chinos—. Además, la dualidad se palpa en la tensión entre los conflictos personales e interiores y su conjugación con las eternas y universales preguntas que atenazan al ser humano. Quizás Nietzsche, al que admiraba profundamente según confesión propia, estaba en la raíz de su concepción de la existencia humana como tensión entre el Bien y el Mal, la luz y la oscuridad, Ariel frente a Calibán, por utilizar unos símbolos de gran significado continental. Por su libro desfilan, en a veces forzado maridaje, lo apolíneo y lo dionisíaco, el cristianismo y el paganismo. Su ritual poético, su oficio de poeta, se asemeja en *Ritos* al oficio sacerdotal, quizás por eso se ha dicho que el propósito fundamental de Valencia era celebrar "ritos literarios" que pudieran contrarrestar el influjo de las fuerzas negativas que sin tregua intentan impedir la elevación espiritual del individuo y de la sociedad<sup>4</sup>.

En esos ritos literarios tiene una importancia especial el manejo de metáforas simbólicas a base de adjetivos cromáticos. Un simbolismo cromático que bebe también del impresionismo pictórico, herramienta fundamental para el estudio del colorido modernista. Si nos remontamos a la Antigüedad, además del desaparecido tratado aristotélico de los colores habría que citar a Empédocles para quien los colores eran el alma y la raíz del mundo existente atribuyendo a los cuatro elementos, tierra, aire, fuego y agua, sus respectivos símbolos, amarillo, negro, rojo y blanco. También las diversas religiones adoptaron sus propios códigos cromáticos pero es a finales del siglo XIX cuando los poetas rescatan el valor simbólico del color al hilo del "fin de siècle" y su renovación estética que abarca por igual a los impresionistas y al "art nouveau". El color gana protagonismo en las artes visuales y los parnasianos potenciarán su plasticidad cuya carga emocional revelaron también los simbolistas.

En el caso de Valencia, su editor Sanín Cano advertía que "la música, la estatuaria, la pintura, le hacen vibrar... La música y la pintura muy especialmente"<sup>5</sup> e incluso llega a calificar sus poemas "Los camellos" y "Cigüeñas blancas" como una orgía de blanco<sup>6</sup>. En uno de los escasos estudios de conjunto sobre su obra Gerardo Ramos llega a la conclusión de que la mayoría de sus poemas son visuales<sup>7</sup> y sus versos criaturas pictóricas<sup>8</sup>. La paleta de colores le sirve a Valencia para matizar la tristeza o la alegría del mundo y en general el comportamiento humano. Es cierto que de todos los colores siente especial pre-

3 Sobre este tema me he ocupado en "Guillermo Valencia, Verlaine y los simbolistas", *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Sonia Mattalía y Joan del Alcázar (coord.), Valencia, Ediciones del CEPS, 2000, págs. 183-190 y "Guillermo Valencia, traductor selectivo", XXXII Congreso del ILLI, Salamanca, 2000, en prensa.

4 Robert Glickman, "Guillermo Valencia: aspectos de la cosmografía simbólica de *Ritos*" en Hernán Torres, *Estudio Edición en Homenaje a Guillermo Valencia, 1873-1973*, Cali, Carvajal y Cía, 1976, pág. 35.

5 Baldomero Sanín Cano, "El poeta", en Guillermo Valencia, *Ritos*, Londres, Werheimer Lea and Comp. 1914, pág. XI.

6 B. Sanín Cano, art. cit., págs. XIX-XX.

7 Óscar Gerardo Ramos, "La parábola estética en Guillermo Valencia", en Hernán Torres, *Op. cit.*, 1976, pág. 35.

8 Ó. G. Ramos, art. cit., pág. 345.

dilección por los tonos suaves, muy especialmente por el blanco y el gris y cuando sube un poco en la gama de colores vivos se complace en las suavidades del azul<sup>9</sup>.

El *blanco* se ha asociado tradicionalmente a la pureza, inocencia, castidad, perfección y belleza moral. Para Kandinsky es "el símbolo del mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales... Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto... lleno de posibilidades"<sup>10</sup>. Las implicaciones éticas del blanco han sido señaladas también por Schulmann a propósito de Martí<sup>11</sup> y con facilidad pueden detectarse aquí. En Valencia dos son los poemas emblemáticos de este color, "Los camellos" y "Cigüeñas blancas". La insistencia en el color blanco crea un conjunto simbólico similar al de la "Sinfonía en blanco mayor" de Gautier o "De blanco" de Gutiérrez Nájera. En ambos poemas de Valencia destaca la figura del poeta, en el primero aparece como un ser solitario e incomprendido, en el segundo le otorga un aire mesiánico, el poeta resulta un ser superior, elevado, de ahí el símbolo del ave –la cigüeña–, observador en su atalaya. En ambos casos el blanco aparece asociado a la pureza y fuerza moral del poeta:

esas aves... evocan en mi espíritu la calma,  
la augusta calma de mejores días<sup>12</sup>.

En "Cigüeñas blancas" ruega: Dadme el verso pulido en alabastro<sup>13</sup>.

Ambos poemas son ejemplares también por las sensaciones de tacto, sonido, perfumes. Están cargados de sinestesias, de intercambios de sensaciones: de la vista al oído, del tacto al gusto, etc.: "agrios arenales", "blanca luz".

También cuando quiere destacar la pureza de la mujer, similar a la pureza infantil o a la angelical, emplea el blanco: "La doncella sin par, el blondo niño/ confundieron rizadas cabelleras/ y frescas manos de color de armiño...", o aquellos ángeles que al descender forman "una falange luminosa y blanca"<sup>14</sup>, sin embargo en el poema "Palemón el estilista", la "bella pecadora de mirada tentadora" tiene el "talle más airoso, blanco y lleno" y sus manos son "blancas, frescas" pero como contraste y matiz de su oficio tiene "en lo negro de sus ojos/ la mirada tentadora" y se viste con "una amplia túnica de grana" que dibuja "las esferas de sus senos"<sup>15</sup>. El blanco contrasta con el negro, augurio funesto, de infortunio o tragedia y el rojo, símbolo claro de pecado. La tentación de la carne que vence al estilista es por un lado una mujer superior que "irradia como un astro", casi una aparición virginal y es que en esta imagen se conjuga, como es habitual en su poesía, el bien y el mal, el blanco y el rojo.

9 B. Sanín Cano, art. cit., pág. XIX.

10 Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, 1992, pág. 85-86.

11 Iván Schulmann, *Símbolo y color en la obra de José Martí*, Madrid, Gredos, 1970.

12 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 89.

13 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 95.

14 G. Valencia, *Op. cit.*, "En el circo", pág. 72.

15 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 83.

Frente al colorido de la mujer tentadora, el poeta utiliza el *amarillo* para designar la imagen del monje seducido: su figura/larga/y flaca/y amarilla/sacudía. Si acudimos a Kandinsky veremos que dicho color

comparado con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura... de la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio... También se parece al derroche salvaje de las últimas fuerzas estivales, en la hojarasca otoñal, a la que falta el tranquilizador azul perdido en el cielo<sup>16</sup>.

Sus palabras vienen al caso de Palemón y huelgan los comentarios pero hay otro poema muy significativo para este color, "Amarillo cromo". Inspirado en uno de los alegóricos cuadros de Arnold Böcklin, constituye un presagio de muerte. El poema es una orgía de colores sobre el que sobresale el que le da título. La muerte irrumpe en el proceso del cuadro y se inserta en él cambiando el tono festivo del comienzo por "la indecible amargura que al comenzar no ideó". Finalmente el pintor con la ayuda de un poeta que le observa, advierte:

Ya estoy, prorrumpo, si es que opaca  
ese amarillo sepulcral  
el tono opalino, el violeta  
y el rosado crepuscular.  
Y un poeta que estaba oyendo,  
"pienso, le dije, como tú:  
ese amarillo de las tumbas  
nos ha entristecido el Azul"<sup>17</sup>

Y es que el amarillo va asociado en su poesía a los presagios o indicios de muerte u olvido: el martirio de los cristianos en el circo romano tiene lugar al atardecer cuando "gasas de claridad amarillenta" cubren el cielo; las mujeres del harén que van a morir en el poema "Balada" están "amarillas, pálidas", las "obras inmortales/ de Homero y Fidias, de Marón y Horacio" están "bajo los amarillos arenales" en "Futuro". El gusto por el matiz, heredero de los simbolistas, unido al impresionismo pictórico, deja a veces reflejos ejemplares como el del poema "San Antonio y el centauro" donde la luna "vertía sobre el polvo su amarillo naranja"<sup>18</sup>. Decadencia, muerte, melancolía o impureza moral van asociados a este color. También el materialismo de la vida humana. Como contraste, el "dorado" (de oro) tiene connotaciones positivas, la perfección, excelsitud y gloria le van asociados. El color dorado indica además valores espirituales y refinamiento moral y artístico, un punto más alto que el blanco. El Satanás de "Poder igual bondad" reclama a Dios más y más poder y llega a decir "Dame el color del oro". En el poema "Los came-

<sup>16</sup> W. Kandinsky, *Op. cit.*, pág. 82.

<sup>17</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 21.

<sup>18</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 116.

llos", las arenas del desierto son "átomos de oro que el torbellino esparce", con lo que adquiere un poder mágico, en "Cigüeñas blancas" es "el verso de oro que les da la palma". En el poema que le dedica a Rafael Pombo sobresale el uso del dorado en clara admiración y elevación del poeta cantado:

Estas horas propicias son la nube dorada  
de tu ocaso, una chispa vivaz sobre la escoria  
de tu vejez y el broche de luz que ata una historia  
meta de oro en el tardo final de tu jornada.

("Telepatía")<sup>19</sup>

Ese *azul* entristecido por el amarillo del poema "Amarillo cromo" nos lleva una vez más al color emblema de los modernistas. El color del cielo para Kandinsky es el símbolo del idealismo, de ahí que se asocie a la ascensión; mientras más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad<sup>20</sup>. Como en otros modernistas también en Valencia aparece, "lo Azul sin límite ni fondo" ("Pigmalión") o "el azul magnífico" (el cielo) en "Los camellos"<sup>21</sup>.

El azul es empleado además para los ojos de la mujer quizás en la línea del neoplatonismo de León Hebreo para quien los ojos azules constituyen el verdadero simulacro del intelecto divino<sup>22</sup>. De esta forma puede entenderse el verso final de "Sursum": "y mira Dios con sus azules ojos"<sup>23</sup>. Sin embargo en "Esfinge" los ojos azules son los de la mujer fatal lo que le lleva a increparle: "¡Eres una mentira con los ojos azules!"<sup>24</sup>.

No hay blanco sin *negro*, el color de la muerte por excelencia, de lo negativo, de la aflicción y el luto. Tragedia, tristeza y dolor van asociados a este color, por eso en Valencia se utiliza para referirse a los subsuelos infernales, a las noches sin estrellas:

y entre la gruta de los negros Hados,  
en el regazo de la Noche ciega  
seco montón de huesos desatados  
verá la luz si a acariciarme llega

("Día de ceniza")<sup>25</sup>

La utilización del negro no se sale de los tópicos habituales: asociado a la muerte, "negra Segadora", "negros pinos del blanco cementerio" o a la nada, "las negras fauces del abismo" es también lugar donde se posa "la blanca parásita" —aquí iconografía de la

<sup>19</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 50.

<sup>20</sup> W. Kandinsky, *Op. cit.*, pág. 82.

<sup>21</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 9.

<sup>22</sup> Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>23</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 65.

<sup>24</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 47.

<sup>25</sup> G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 12.

muerte<sup>26</sup>. Resulta muy del gusto modernista su aplicación a la cábala y a la alquimia en el poema "Melancolía". Inspirado en un grabado de Durero es, como otros poemas del libro, un despliegue colorista. Comienza y termina con los "vagos matices de lánguidos grises" para seguir con la "luz amarilla", el negro de "la vieja retorta", la "alada figura de etérea blancura" y "los cielos azules". La gama cromática habitual en su poesía.

Entre el negro y el blanco, el *gris*, uno de sus colores predilectos. Recuérdese "Sinfonía en gris mayor" de Darío. Unido indistintamente a la luz y a la oscuridad, es centro de la gama cromática lo que le da una función psicológica de equilibrio<sup>27</sup>. Para Kandinsky su valor simbólico reside en la desesperanza, la falta de consuelo y su capacidad de denotar sensaciones de agobio y asfixia<sup>28</sup>. Para Valencia es un color privilegiado al que convierte en valor simbólico. Es el color central de su poema "Día de cenizas" que hace honor aquí a su significado de "duelo anticipado"<sup>29</sup>. La lectura de este poema nos hace espectadores de la preocupación del poeta por la muerte espiritual de los que se alejan del seno de la iglesia. En "Día de cenizas" está presente también la lucha interior con sus dudas —¡No nos dejen morir! y más adelante ¡No nos dejen vivir!—, la desesperación y el cansancio de vivir pero también el miedo a la muerte. La vida como sufrimiento es un paso hacia la muerte: "el mundo cruzará como una abeja que vaga susurrando su amargura"<sup>30</sup>. En "Voz muda" habla el poeta de la "tristeza infinita del plomizo arbol" situada en "el fondo de las páginas blancas". Tanto en "Croquis" como en "Los camellos" se ejemplifica la figura del poeta, en el primero, el mendigo "que era quizás un poeta" busca su fin en las "ondas grises" de un riachuelo; en el segundo el poeta-camello se siente perdido al marcharse la caravana y exclama:

¡Cómo buscar sus huellas al sol de la mañana  
entre las ondas grises del lóbrego fastidio!<sup>31</sup>

Frente al gris, el triunfo de la vida y de la pasión expresado a través del *rojo*: "gritemos como gritan los heridos /entre la siega de los lauros rojos"<sup>32</sup>. El rojo está tradicionalmente asociado al fuego, "el rojo idilio del amor salvaje"<sup>33</sup>. En "Amor fati"(deseo de muerte), la sangre y su color se enlazan con el de los estandartes y la emoción que enrojece sus sienas frente a la llegada de la muerte; "entre lábaros rojos, rojos como mis sienas, avánzase la Muerte"<sup>34</sup>. El rojo, junto al *verde*, asociado a la esperanza, son los dos colores menos utilizados en su poesía. Uno de sus escasos gritos de alegría le lleva a decir: ¡Todo es sol, todo es verde, todo es ave!<sup>35</sup>, compendio de las razones para cantar a la vida

---

26 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 13.

27 F. Revilla, *Op. cit.*, pág. 203.

28 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 87.

29 *Ibid.*

30 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 14.

31 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 11.

32 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 14.

33 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 141.

34 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 46.

35 G. Valencia, *Op. cit.*, pág. 12.

y rechazar a la muerte. En el mismo poema habla del "apacible verde", bella sinestesia que confirma el valor simbólico que le atribuye.

En suma, poca novedad frente a los cánones modernistas en el uso del color ofrece su poesía, Valencia, como Martí, Nájera o Darío, practicó el uso del color parnasiano y simbólico y lo desarrolló ampliamente en los versos de *Ritos*, una poesía marcada por el expresionismo y por el gusto de la sinestesia.