



la creación poética
en el poema
“los camellos” de
guillermo valencia

álvaro pineda botero

En el universo poético del escritor modernista colombiano Guillermo Valencia (1873-1942), las imágenes de mundos lejanos y de seres fantásticos se constituyen en símbolos del poeta y su alienación, de la esperanza y el desengaño, la vida y la muerte. En el poema "Los Camellos" (*Ritos*, 1914:9) se abre un mundo de introspección metafísica: el hablante lírico, bajo la máscara del camello, se enfrenta al misterio de la creación poética en un proceso de desdoblamiento y proyección. Busca vencer su angustia y la esterilidad ante la página blanca simbolizada por el desierto, con el agua de la cisterna y con su propia reserva de agua interior como camello, para producir vida y poesía. El resultado es el solipsismo y el escamoteo de la sustancia narrativa.

El poema se inicia con los siguientes versos:

*"Dos lánguidos camellos, de elásticas cervices,
de verdes ojos claros y piel sedosa y rubia,
los cuellos recogidos, hinchadas las narices,
a grandes pasos miden un arenal de Nubia"* ⁽¹⁾.

Lánguidos y elásticos son dos adjetivos esdrújulos que además de otorgar musicalidad al discurso porque en ellos coinciden los acentos rítmico y ortográfico, producen un ambiente de lentitud que está en concordancia con el tono del epígrafe de Peter Altenberg, tono que se extiende por todo el discurso: "lo triste es así. . ." Además, los animales tienen ojos verdes, ejercen la acción de medir, tienen una piel sedosa y rubia y en un verso posterior se les atribuye la capacidad de leer y se les da el apelativo de sabios. En realidad, el camello es un animal que soporta malos tratos, es resistente a la sed y al hambre, de pelaje lanoso, prolongado en cerdas en el occipucio y con callosidades en las corvas. Por lo tanto, la imagen que nos presenta el poema, cargada de características humanoides, es lo opuesto a una descripción realista. Implica una idealización del animal y un acercamiento al mundo de lo fantástico.

Encontramos este mismo acercamiento en la descripción del espacio. La palabra Nubia es derivada del término copto *Noub* que significa oro. Se trata del territorio entre las cataratas del Nilo en Asuán y el mar Rojo que según Hegel es la tierra de los signos por excelencia: los egipcios fueron los primeros en plantearse la necesidad de descifrar los misterios del espíritu.

Basta mirar su arquitectura, que cubre tanto lo interno como lo externo: laberintos subterráneos, excavaciones colosales, corredores bajo tierra, salas cubiertas de inscripciones; y en el exterior, esas estructuras estupendas que son las pirámides; expresiones máximas del arte simbólico, hechas para dividir el mundo interior de los muertos del exterior de la naturaleza y la vida ⁽²⁾.

Las menciones en el poema a las pirámides, a las cisternas, a la esfinge y al desierto, que aparecen en los versos siguientes, producen una sensación de atemporalidad, reforzada por el uso de los tiempos verbales: algunos versos, en tiempo presente o imperativo (“y ya sus ojos quema la fiebre del tormento” o “Bebed dolor en ellas, flautistas de Bizancio”) dan idea de inmediatez, que se anula con expresión en futuro o gerundio (... “buscaré dos ojos que he visto” o “vagando taciturnos por la dormida alfombra”).

Esta predilección por lo irreal y lo fantástico (tan propia de los poetas modernistas latinoamericanos), implica el deseo de una vida diferente, en un espacio ideal, y es sintomática de la presencia del tema del doble. El descontento con lo propio, los problemas sociales agudos, o la guerra, son entre otras, causas que llevan al hombre a sentir esa ambivalencia entre el mundo real, inmediato, y un mundo ideal. fantástico, que se ofrece como espacio de salvación. Esto implica con frecuencia un problema de identidad. O para decirlo con las palabras de Harry Tucker ⁽³⁾, en tales casos, el hombre se plantea a sí mismo preguntas fundamentales acerca de su identidad, la que puede llegar a encontrar dispersa en varios niveles, o fragmentada (en Otto Rank, *The Double*, xx).

La esencia de lo fantástico radica en la ambigüedad, explica Todorov ⁽⁴⁾. Para que ocurra se necesita la presencia de dos mundos contradictorios: el hablante niega su realidad y se lanza a lo desconocido, y para ello adopta una nueva personalidad. En el poema de Valencia, el poeta se coloca la máscara de un camello idealizado, y así se presenta ante el lector, quien sólo descubre su identidad ya muy avanzado el discurso, en los versos que dicen:

*¡Oh artistas, Oh camellos de la llanura vasta
que vais llevando auestas el sacro Monolito!*

Aquí se reconoce que los camellos son artistas que llevan auestas la piedra sagrada del misterio de la creación. Se refieren estos versos a un parale-

lismo que se ha venido presentando entre la pirámide, símbolo de lo misterioso, y la giba del camello, que se hace explícito en los versos:

*Y vieron desde entonces correr sobre una espalda
tallada en carne, viva, su triangular silueta.*

Más adelante la denominación de artistas se hace más específica:

*Sólo el poeta es lago sobre este mar de arenas,
sólo su arteria rota la Humanidad redime.*

Se trata, pues, de poetas: el camello que lleva auestas el misterio de la pirámide, es el poeta que redime a la humanidad. En los versos citados hemos presenciado un proceso sutil de desdoblamiento: hasta la mitad del poema, el eje primario de significación se refiere a los animales. Al establecerse la relación con los artistas, y más adelante con los poetas, tal eje primario se traslada a un eje paralelo, que sigue subyacente, en un proceso que Lucien Dällenback denomina la apertura en abismo⁽⁵⁾: en efecto, de repente, la polisemia se abre a varios niveles, el discurso expresado hasta el momento adquiere un nuevo significado. El lector debe recapitular sobre lo ya leído y darle una nueva interpretación. De allí en adelante la atención del lector estará centrada en el nivel de los poetas, y su interés por los camellos como animales desaparecerá o pasará a un segundo lugar. Con este recurso retórico, el camello se ha convertido en símbolo, el discurso se ha universalizado, y su contenido simbólico alcanza una profundidad insondable.

En el texto del poema, el hablante conversa consigo mismo. Dice Jacques Derrida que oírse a sí mismo es una actividad a la vez normal e imposible. La fuente del discurso está siempre en el otro, y cuando uno se escucha, la voz viene de alguna parte exterior. Cuando el sujeto habla consigo sin mover los labios, cree que se escucha, aunque en verdad, la fuente pertenece al otro. Siente que él es dos, aunque todo está ocurriendo dentro de sí. Esta alucinación le permite oír lo que desea escuchar⁽⁶⁾.

En la antigüedad, el rapsoda era un ser poseído por una fuerza superior y extraña. La naturaleza del poeta en muchos casos se confundía con la del profeta: voz de los dioses, delirio, inspiración. El entusiasmo con que se expresaban era síntoma de la posesión demoníaca o sagrada; el nún

habla, la voz del otro se expresa por su boca. Entonces la poesía era una forma de oírse uno hablar, o de oír al otro dentro de uno. Pero, ¿quién es ese otro yo que no corresponde al yo cotidiano? ¿esa subconsciencia de la conciencia? ¿puede llamarse fuente?

El otro es una metáfora del yo. Por fuera de la metáfora el otro no existe; en ella, el individuo se debate entre la dispersión y la unidad. Si no logra conservar la unidad surge la alienación; anuncio de muerte y silencio. Es la lucha que afronta el poeta por mantener unidos los términos de la metáfora; de ella depende su vida. En nuestro poema, el agua que lleva el camello en su reserva interior no es suficiente. Acude a la cisterna en cuya superficie espera ver reflejada su imagen: el agua le dará vida como animal e inspiración como poeta. Será su razón de ser.

Al brotar la voz del otro de esa imagen reflejada, y sobre todo al escribirla, se construye una máquina capaz de generar en otras conciencias nuevas emociones poéticas. El poeta es como la araña que fabrica una tela. La tela pronto se hace indiferente a su fuente primera, a su origen, a la araña que la fabricó, quien podrá morir sin entender su obra. Pero otros seres llegarán y serán atrapados en la red, y lucharán por desprenderse, y gozarán o sufrirán. Sentirán el mismo entusiasmo, podrán ver las mismas visiones, o diferentes: es el texto, el lenguaje escrito.

En este sentido, tal como afirma Rhonda Buchanan en un trabajo reciente sobre García Márquez, el deseo de escribir es una forma de romper la soledad, de entrar en comunicación con los otros, pero sobre todo, con el otro que habita en el interior, y que al ponerse en armonía con el sujeto, le permite ponerse en paz consigo mismo⁽⁷⁾. La escritura, pues, como si fuese su propio rostro, busca una superficie brillante para reflejarse. Es el tema eterno de Narciso. Schlegel exclamó: “los poetas son siempre narcisistas”. Y Thomas Mann: “El amor por sí mismo es siempre el principio de la vida del novelista, porque sólo cuando el ego se convierte en objeto, la escritura adquiere sentido” (citados por Rank). En el poema de Valencia, estas inquietudes están bien definidas: los camellos.

“puraron silenciosos, al pie de las cisternas...”

En oriente, las cisternas eran construcciones vastas en piedra, con galerías y salas. En Constantinopla fue famosa la cisterna de las mil y una co-

lumnas; en Roma, la de las siete salas. Fueron famosas también las de Jerusalén y Cartago. Estaban destinadas a conservar potable el agua, y en el texto que analizamos se constituyen como reserva de vida. Pero por ser subterráneas, de formación laberíntica y de profundidad desconocida, adquieren la categoría de lo misterioso e insondable. Si por un lado evitan la destrucción del ser, por otro tienen un carácter fantástico. Esta dualidad se acentúa con la alusión de otro verso:

“¡Sopló cansancio eterno la boca del Esfinge!”

La esfinge es el animal fabuloso, con cabeza, cuello y pecho humanos y cuerpo y garras de león. Generalmente se trata de una figura labrada en granito, y en algunos contextos representa al dios sol. La esfinge de Menfis, (cerca a la pirámide de Gizeh, construida para el faraón Cheops de la cuarta dinastía, 3091-3067 A. C.) tiene entre sus garras una entrada que conduce a la pirámide de Gizeh. Su base está cubierta de jeroglíficos; su función era proteger la morada de los muertos. Otras esfinges en el valle del Nilo, por el contrario, estaban relacionadas con la fertilidad, y servían para marcar la altura de las aguas del río.

La cabeza humana que surge del cuerpo bruto, el espíritu que brota de la naturaleza, la vida que emerge de la materia, o el sol que se levanta sobre el horizonte. Son todas imágenes paralelas que explican o refuerzan la imagen central: el poeta ha salido del camello, la poesía saltará de la fuente subterránea; la página blanca, materia inerte como el desierto, se llenaría de vida con la escritura.

El poeta no utiliza el verbo escribir ni el sustantivo escritura en forma expresa, pero alude a ella a través de múltiples y ricas imágenes: expresiones como “copiaron el desfile de la melancolía”, “pulir el dátilo”, “buscar sus huellas al sol de la mañana”, están apuntando hacia la acción de transformar lo indeterminado y genérico en algo permanente y asible (ver nota final). Más importante aún, existe un paralelo entre dos elementos mencionados en versos distintos: el jeroglífico y la esfinge. La naturaleza de ambos es la polisemia: los primeros son expresiones del espíritu naciente, son formas elementales de escritura hecha sobre la superficie de la piedra, y que sirven como símbolos de significado general. Por lo tanto, reemplazan a los libros. La esfinge, por su parte, dice Derrida, es el símbolo de lo simbólico. Es la me-

diadora entre el hombre y la materia y en la mitología egipcia representa al dios Thoth, el dios de la escritura (*Margins*, 97, 98).

Pero llega el momento de la separación que es también el de la esterilidad:

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

La palabra Excidio, del latín *excidere*, cortar, separar, marca el comienzo de la destrucción del objeto: el otro camello (su doble), y la caravana, se alejan; así pierde la voz que lo ha acompañado, fuente de inspiración, reflejo de su ser. Y se queda en el borde de la cisterna que es también el borde de la página blanca. Tal vez podrá beber en la profundidad insondable para superar la aridez; viajar a donde habita la voz de la otredad. Buscará en lo misterioso las fuerzas del más allá, no para adorarlas como el creyente, sino para dominarlas. Anhela vivir de nuevo el momento en que, según dice Octavio Paz ⁽⁸⁾, produce ese nudo de fuerzas contrarias en que la voz del poeta y la del otro se confunden y entrelazan (*El arco...*, 159). Pero ese momento no se repetirá porque ha perdido su reflejo, la fuente de su poesía. Está a solas; y se queja con amargura y desengaño:

*“...fuente pura,
hoy a mi labio exhausta...”*

Se acerca el final del poema:

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

Según Ricardo Gullón, en la mitología modernista los poetas son reflejo de Dios porque, como El, pueden crear, y sentirse prolongados en la obra de arte; pero sobre todo, son héroes frente a la mediocridad burguesa que ni siquiera los combate pues los ignora ⁽⁹⁾. Tal es la tragedia de nuestro poeta: su canto ha sido vano. Otros seres que hubieran podido ser atrapados por la magia de su tela, también han pasado de largo. Ha llegado hasta

el borde del lenguaje, que es donde empieza el silencio. De allí en adelante sólo queda la página blanca, la superficie brillante del desierto, compuesto por palabras sin pronunciar, amorfas como la arena, perdidas y sin vestigio. El hablante se ha hecho esfinge, por un lado estéril como la que guarda a los muertos, y por otro, ansioso de fertilidad como las que miden la altura de las aguas del río. La palabra poética que antes había brotado de su doble, como si fuese el agua más íntima guardada en su entraña para el momento final, no fue suficiente. Tampoco fue suficiente el agua de la cisterna; nada ha germinado. El deseo no fue satisfecho, la multitud fue sorda. El poeta, inclinado sobre el papel, con su conciencia tan vacía como el desierto de la página, ha visto desaparecer todas las visiones que hace un momento lo acompañaban. El universo se ha convertido en una inmensa caverna; es la hora de regresar al lenguaje, al momento original de la creación, de recomenzar dando nombre a las cosas. Pero ya es demasiado tarde: el poema ha terminado.

NOTA

Es interesante mencionar las relaciones de "Los camellos" con el poema "La página blanca" de Rubén Darío ("Prosas profanas" (1896) en *Poesías completas*, Zamora, Buenos Aires, 1967), que se inicia: "Mis ojos miraban en hora de ensueños/ La página blanca...". En el momento anterior a la escritura, el poeta ve desfilar ante sus ojos mujeres de rostro de estatua, camellos, monumentos egipcios. La página es el desierto; sobre ella camina en un dromedario la muerte, vestida de ropas oscuras. En

el poema de Valencia, el desierto es "dormida alfombra", "llanura vasta", "ondas grises de lóbrego fastidio". En él están "escritos" los monumentos y los jeroglíficos de la vida y la muerte. Al recorrerlo, los camellos "leen". En esencia, "Los camellos" es la expresión de una poética. Implica una reflexión sobre el acto de la escritura y la creación a través del lenguaje. La escritura constituye allí una realidad. Lo mismo puede afirmarse del poema de Darío.

BIBLIOGRAFIA

1. Guillermo Valencia, "Los camellos", en *Ritos*, Wertheimer, Lea Cía., Londres, 1914. Edición facsimilar impresa por Carvajal S.A Cali, 1979.
2. Henry Paolucci, editor. *Hegel: on the Arts*. Ungar, N.Y., 1979.
3. Otto Rank, *The Double*, Introduction by Harry Tucker Jr. University of North Carolina Press, 1971.
4. Tzvetan Todorov. *The Fantastic*, Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1973.
5. Lucien Dällenback, "Intertexte et Autotexte", *Poétique* Nº 27, París, pág. 282 y ss.
6. Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago Press, 1982.
7. Rhonda Buchanan, "Love, Power and the Anima Archetype in García Márquez *El otoño del patriarca*", Cincinnati, *Romance Review*, septiembre 1985, p. 86.
8. Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de cultura económica, México, 1979.
9. Ricardo Gullón, *Direcciones del Modernismo*, Gredos, Madrid, 1963.

Las autoridades del Departamento de Antioquia me han otorgado en este año el Premio a las Letras y a las Artes, destinado a personas o instituciones que trabajan en el campo de la Cultura. Una distinción tan honrosa se asume sin pretensiones, en el entendido de que lo que se quiere exaltar en nuestro trabajo, es el flujo dinámico de la cultura antioqueña que se renueva permanentemente. En las ocasiones anteriores se ha premiado en el campo de la pintura a Débora Arango y a Rafael Sáenz. En el de la música, a Blas Emilio Atehortúa y a Rodolfo Pérez. En el de la literatura a Manuel Mejía Vallejo. Hoy se me designa a mí que soy un estudiante permanente en el campo de las ciencias sociales. Y tal vez allí, más que en mi propia obra, esté el sentido de mi designación: ir completando con contemporáneos un mosaico de nombres que conforme lo que ha sido en la historia el conjunto de la cultura antioqueña.

En verdad que sería imposible hacer siquiera una muestra de la cultura colombiana sin tener en cuenta el aporte de los antioqueños, desde los orígenes de nuestra vida republicana, en los campos de las letras, las artes y las ciencias sociales. Contribución que, por otra parte, a la vez que mantiene el sello de lo terrígeno tiene las notas de la universalidad. Las enumeraciones, además de tediosas tienen el inconveniente de que suelen ser incompletas. Pero son útiles cuando no tienen la pretensión de ser exhaustivas y cobran el sentido de lo indicativo.

No podría yo privarme en esta ocasión de citar unos nombres. Y no lo puedo hacer cuando evoco las letras, porque inmediatamente surge Gutiérrez González quien en lengua vernácula exaltó nuestras labores de pueblo campesino y trabajador en su "Memoria sobre el cultivo del maíz".

O Epifanio Mejía quien será recordado por el mérito de condensar en versos lo que es el himno de un pueblo altivo e independiente, que valora el trabajo y ama la libertad.

Y Porfirio Barba Jacob, cuyo desgarramiento vital lo condujo a una trashumancia por América que no logró cortar el vínculo con su tierra, cantada con acentos líricos inigualables en su Parábola del Retorno. Y Carrasquilla, Efe Gómez, Rendón y tantos otros de su época que en castellano puro, dejaron el cuadro novelado de una sociedad, con pinceladas tan perfectas que el historiador, de la misma forma que lo reconocía Marx respecto a la sociedad burguesa de su tiempo, novelada por Balzac, aprende más de ella leyéndolos que en un tratado tedioso y erudito. Y a César Uribe Piedrahíta, autor de vanguardia en la novela social. O el nombre de Manuel Mejía Vallejo, que en las letras prolonga y enriquece una tradición literaria y con su vida desprendida hace un ejercicio constante de la caballería y la amistad. Y León de Greiff, ese trabajador permanente del mundo de los sueños como lo testimonian sus Fárragos y Mamotretos, que a la par que innova la poesía, irónicamente se burla de los menurjes bursátiles de sus paisanos, sin perder nunca la raíz de su vivencia regional, bebida por él en el Alto de Otramina y gustada para siempre en los labios de la estrábica Rosa la Pícaro, cuando laboraba en la construcción del ferrocarril a la vera del Cauca. Y Castro Saavedra, quien dentro de la tradición antioqueña de vivificar el trabajo y la paz, transportó al mundo de la poesía el ejercicio callado de los oficios humildes.

Y en la pintura, el maestro Cano y Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Débora Arango, Carlos