

## TERCERA PARTE



## GUILLERMO VALENCIA, EL POETA Y SUS RITOS

### I

Después de un momento de breve intensidad, representado por Silva, la poesía colombiana regresa, con Valencia, al plano meramente literario y cancela toda aventura de trascendencia. Por un instante, Silva había logrado, con sólo un puñado de poemas, una difícil síntesis entre la poesía como “arte” y la poesía como experiencia vital. Había asumido la poesía como una pasión intensamente vivida y sabía, por Baudelaire, que una pasión así tiende a volverse exclusiva y a devorar todo lo demás. Valencia torna a ser lo que fue casi siempre el poeta entre nosotros: un hombre “público” que se “engalana” con las “nobles vestiduras” del arte.

Las facultades de Valencia, se dice, eran múltiples. La principal fue, sin duda, la elocuencia. Ese don se describe en sus biografías y en los innumerables panegíricos que se le han dedicado, como una especie de torrente que tomó tres direcciones distintas y, supuestamente, complementarias: el arte de la oratoria, el arte de la conversación y el arte de la poesía. Las tres eran, en él, artes mundanas y, al parecer, ligadas por el efecto de fascinación que ejercían a su alrededor. Valencia alimentó esa imagen de hombre multifacético y se glorió de

ella: no quería agotarse en ninguna arista; aspiraba a una cierta universalidad, inspirada en modelos clásicos, antiguos y renacentistas. “Yo nunca he sido un profesional de las letras —decía—. Mi vida al mismo tiempo que por el arte ha sido absorbida por múltiples y variadas actividades: la familia, la patria, la política”<sup>1</sup>. Hace recordar lo que una vez Eliot afirmó, injustamente, de Goethe: que coqueteó con la poesía lo mismo que con la ciencia y con la política, sin hacer gran cosa en ninguna, pues su verdadera personalidad era la de un hombre de mundo al estilo de Vauvenargues. Afirmarlo de Valencia no es tan injusto. Goethe, a propósito, fue uno de los modelos, por no decir el modelo, del escritor payanés. Y podría sospecharse que lo que Valencia admiró en Goethe fue precisamente esa aspiración a la universalidad por la vía menos exigente de la “diletancia” que Eliot rechaza con razón pero atribuye equivocadamente a Goethe<sup>2</sup>. Lo cierto es que la poesía sólo puede ser “arte grande”, como dice Valéry, si absorbe despóticamente todas las capacidades de un hombre. Sólo así puede producirse una obra que luego reclame y ponga en juego, por igual, todas las capacidades del lector.

Impresiona vivamente, cuando se leen las escasas líneas que Valencia dedicó a la reflexión sobre la poesía, la manera como identifica la actividad poética con la versificación. La poesía es, para él, un particular “modo de presentar” las ideas. Éstas son “patrimonio universal”; la “originalidad literaria” consiste en “el exterior ropaje de cada pensamiento”<sup>3</sup>. Es difícil, por más que se esculque en los escritos “teóricos” de Valencia, ir más allá de esas simplistas formulaciones, lo cual

1. AAVV. *Estudios*, edición en homenaje a Guillermo Valencia, Cali, Carvajal, 1976, pág. 297.

2. T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1955, pág. 111.

3. Guillermo Valencia, “Réplica a don Lope de Azuero”, en *Panegíricos, discursos, artículos*, Armenia, Villa Ramírez y Marín Editores, 1933, pág. 82.

no puede dejar de sorprender en un escritor que ha sido insistentemente catalogado de “poeta intelectual”. La poesía, escribió en el mismo artículo antes citado, “no es más que la forma graciosa en que culminan procesos anteriores de mayor trascendencia. Ella es solamente como la flor del árbol de la sabiduría. La inspiración poética no implica por sí misma fuerza mental creadora en el grado máximo, la que sólo se halla en las ciencias abstractas: el matemático creador es la antítesis del poeta, sólo aquel mortal dichoso juega con valores eternos. El concepto literario, en general, obedece a una ley de subordinación en la esfera de las actividades mentales, aunque pueda ir asociado, como en Leonardo De Vinci, a otra virtualidad más alta”. La poesía es una deidad vengativa y terrible. De quienes piensan como Valencia, que es diosa de segundo orden, se venga condenándolos a la mediocridad. O cegándolos de manera que terminen confundiendo poesía con oratoria. La poesía puede parecer un don gratuito, pero es una perla cuyo pescador ha vomitado sangre, en expresión de Valéry<sup>4</sup>.

De Valencia no podría afirmarse lo que escribió Cintio Vitier sobre Julián del Casal: “vivió, por primera vez entre nosotros, la pasión excluyente, absoluta, de la poesía”, algo que tan adecuado suena para casi todos los contemporáneos del modernismo hispanoamericano, para Silva, Darío, Gutiérrez Nájera, Herrera y Reissig<sup>5</sup>. Silva mismo, que escribió en *De sobremesa*: “todo se complica dentro de mí y toma visos literarios”, se vio obligado a declinar las exigencias absolutas de la poesía ante las presiones de la realidad inmediata. Pero lo hizo sin pretender armonizar lo disonante: “paso—escribe en una carta a Rufino J. Cuervo, en 1889— de las liquidaciones de facturas, la venta diaria y los cálculos de intereses, a

---

4. Paul Valéry, *Tel Quel*, Barcelona, Labor, s.f., pág. 177.

5. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985, pág. 64.

descansar un minuto en las cosas del arte, como en lugar más alto, donde hay aire más puro y se respira mejor”. La conciencia de una contradicción entre los caminos del arte y los caminos “de las zarazas y los paños vendidos por piezas” señala, precisamente, la inminencia de la tragedia, según anota Sanín Cano.

Un gran señor que también escribía versos era tal vez la imagen que prefería de sí mismo Guillermo Valencia. El mejor retrato del poeta y del hombre fue trazado, sin duda, por Eduardo Castillo, en su breve semblanza “Guillermo Valencia íntimo”. Castillo se encontraba en posición privilegiada para esa tarea: era poeta, fue secretario privado de Valencia, fue su amigo íntimo y estaba lejanamente emparentado con él. Incluye todo lo que Valencia quería para sí como ingrediente de su personalidad: “gran señor, amante del regalo y el lujo”; “residencia principesca donde hay siempre hospitalidad munífica”; “existencia holgada y opulenta, indispensable al creador de belleza”; “biblioteca donde se pasean las sombras de las musas” en bellos volúmenes, algunos con “preciosos autógrafos”; complacencia en la actividad física tanto como en la intelectual: “jinete admirable y tirador consumado”, “la caza le embriaga, quizá por ser imagen de la guerra”; “nada le deleita tanto como un arma fina, un corcel de bella estampa o un pointer de pura raza”; “su conversación seduce y deslumbra”, “cualquier tópico que toque, ya se trate de matemáticas o filosofía, medicina o jurisprudencia, tiene en Valencia el comentador más lúcido y erudito”, “pero lo que en él subyuga más no es la cultura solidísima sino la fluidez del discurso, el don de hallar imágenes exactas y pintorescas para expresar sus ideas”, no es exclusivamente “un hombre de abstracción y de ensueño”, busca “las acres luchas políticas” y lo enardece “el roce eléctrico de las muchedumbres”; “en su personalidad, facetada y compleja, coexisten el artista laborioso y el hombre para quien la vida es acto militar o de guerra”<sup>6</sup>.

---

6. Eduardo Castillo, *Tinta perdida*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1965, págs. 43-46.

El culto de Valencia, y de Castillo, por la aristocracia en la vida y en la poesía, forma parte de una convención de la época. El efecto que busca la descripción anterior es el mismo que pretendía Silva cuando en *De sobremesa* hace que uno de los contertulios de Fernández afirme que un hombre de tan finos gustos en la vida, dueño de caballos árabes y fumador de cigarros turcos, con una casa espléndida llena de estatuas y de cuadros, no puede escribir malos versos. Todos los modernistas adoraron el lujo como símbolo de la belleza, pero sólo algunos vieron en ésta el esplendor de una revelación, la sugerencia de otra realidad.

## II

La poesía de Valencia produce una impresión de vida estancada, quieta, inmovilizada por el poema en una especie de “eternidad plástica”. Es él mismo quien define al poeta como “un ver” y la poesía como “una visión coloreada del universo”<sup>7</sup>. Esta impresión de quietud nada tiene que ver con los temas de sus versos, muchos de ellos narrativos o con referencias dinámicas de marcha o de vuelo. Aun en estos casos, las imágenes producen un efecto plástico de inmovilidad. Pues lo decisivo aquí es el movimiento del poema mismo, cuyo efecto se experimenta en la lectura, y no en el movimiento de los objetos representados en el verso. La inquietud que se siente en algunos poemas de Silva, la sensación de vida que todavía palpita en ellos, es la del enigma no resuelto. La eternidad sin vida en la obra de Valencia es el resultado de una visión dogmática del mundo: engalanar respuestas ya formuladas, contenidos inmodificables en su endurecida verdad intemporal. El poeta resulta así un acicalador

---

7. Guillermo Valencia, “Consideraciones sobre el poeta”, en *La Crónica Literaria* (suplemento semanal de *El País*), Bogotá, agosto 13 de 1932.

de adustos ideales que provienen, ya hechos, de otras esferas: religión, moral, política, ciencia. Nada más dicente que esta declaración, tomada de su artículo anteriormente citado: “¿por qué ha de ser el rimador antípoda de otros mortales, [si su] ejercicio [consiste en] exponer las ideas en períodos regulares, con una acentuación dada, y consonantes al final de los renglones?”.

Compárese la anterior con esta otra que aparece en *De sobremesa* de Silva: “Soñaba antes y sueño todavía a veces en adueñarme de la forma, en forjar estrofas que sugieran mil cosas oscuras que siento bullir dentro de mí mismo y que quizás valdría la pena decirlas”. Lo que va de la una a la otra es lo que da su vitalidad y su significación actual a la poesía de Silva. Y explica, por igual, ese atroz envejecimiento que agosta incluso las más perfectas páginas de *Ritos*.

Silva nunca sintió que la poesía fuera una variación ornamental de la divulgación. Exploración de lo oscuro, riesgo personal, interrogación: sus mejores poemas están hechos de preguntas, de temblores, de presagios. En la poesía de Valencia los símbolos han perdido su cualidad misteriosa: objetos, paisajes, datos culturales, todo configura un mundo de certezas, plenamente delimitado en el espacio y en las palabras. El significado unilateral, la alegoría inequívoca, cierran toda posibilidad al simbolismo poético. Visto por su otra cara, el lector: Valencia tenía razón cuando pensaba que la incomprensión de sus poemas se debía a la ignorancia de los lectores; Silva sabía que para lo mejor de su poesía, igual que para la de los poetas que admiraba, desde Baudelaire hasta Swinburne, era indispensable algo más que un lector “culto”: requería un lector “sensibilizado”, un lector “artista”.

Valencia echó mano de la mitología clásica, de las leyendas cristianas, de la hagiografía y el martirologio, para dar contenido objetivo a su obra poética. Contaba con el diccionario, la bibliografía y la alfabetización de las masas para lograr la comunicación, fin último de su poesía. El fracaso de Silva resulta mucho más instructivo: escribía contra sí mismo,

como todo auténtico poeta, no para su loor y consagración, como los retóricos, convencido de que sus versos chocarían menos con el analfabetismo que con la insensibilidad. Tal vez se preguntaba, con Yeats, “cómo podría el arte sobreponerse a la muerte lenta de los corazones de los hombres que llamamos progreso”<sup>8</sup>.

La sociedad necesita del arte para “ennoblecere” sus instituciones, la finalidad del arte es proporcionar una bella apariencia al existir social de los hombres: tal es la concepción de Valencia. “Los pueblos, individuos sin mente, necesitan de una mano cariñosa y educada, la del arte, que les adorne su vivienda”<sup>9</sup>. Como Charles Maurras en Francia, no veía en la poesía y el arte sino actividades subordinadas, “fuerzas de institución” que actúan sobre los individuos para mediar entre sus impulsos primitivos y su adaptación al cuerpo social. Si toda la poesía moderna, desde Baudelaire, y aun antes, desde el romanticismo, ha sido una fuerza desestabilizadora del hombre con respecto a cualquier centro de normalización social, Valencia piensa en la poesía como “heraldo y conductor de la acción”, no como su contradicción o su crítica. Un ideal de armonía tomado del clasicismo pero impensable hoy, excepto como apelación a una doctrina de restauración conservadora, en sentido a la vez ético-religioso y político.

### III

Valencia concibe el símbolo a la manera de Jean Moréas: como una idea que se reviste “con las suntuosas togas de las analogías exteriores”<sup>10</sup>, una relación cerrada entre dos términos,

---

8. W. B. Yeats, “El simbolismo de la poesía”, *Poesía y teatro*, Bogotá, Ediciones Orbis S.A., 1983, pág. 151.

9. AAVV, *Estudios*, pág. 299.

10. Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México, F. C. E., 1960, pág. 46.

destinada a resolverse unívocamente en forma de alegoría. Ni siquiera deja la solución a sus lectores: el poema incluye la respuesta al final, con una especie de lealtad por el sentido prefijado, asemejándose en esto a la disposición del acertijo. Es muy frecuente en Valencia este tipo de construcción del poema alrededor de una imagen que se descifra explícitamente al final. En “Dijo la lechuza”, el ave que vive “a los esplendores escondida” y cuyo imperio son las sombras de la noche, es “imagen de la fe que a los fulgores de la razón esquivaba su mirada”, según se explica en la última estrofa. En “Cigüeñas blancas”, los significados se multiplican pero no por eso pierden su carácter denotado, cuidadosamente mantenido por el poeta: “la cigüeña es el alma del Pasado, es la Piedad, es el Amor ya ido”; es también “símbolo fiel de artísticas locuras”, y su vuelo alegoriza el impulso de los poetas hacia lo quimérico. Este esquema se repite en buena parte de las composiciones poéticas de *Ritos*: en “Croquis”, en “Los crucificados”, en “Caballeros teutones”. “Los camellos” dispone, de la misma manera, un escenario alegórico donde los elementos sensibles han de ser remitidos uno a uno, para su comprensión, a otra escena también identificada explícitamente en el poema. Nombres, epítetos, figuras, personifican un mundo moral que puede y debe ser leído en una sola dirección, suministrada en las estrofas finales, sin lugar a equívocos ni a ambigüedad.

Hay un horror al vacío en la obra de Valencia, aun más evidente cuando se trata de temas ya clásicos en la poesía simbolista como es el caso de “Voz muda”. Los materiales del poema provienen directamente de Mallarmé: lo inviolado, la página en blanco, el abanico, los cisnes, las albas corolas, la invitación a no mancillar la virginidad de lo no escrito, la nieve, el lenguaje primigenio cifrado en las correspondencias de las cosas. Valencia, sin embargo, no parece dispuesto a tolerar las exigencias de lo negativo que tan fervoroso culto recibe en la poesía de Mallarmé. Y se dedica, del primero al último verso, a rellenarlo todo con explicaciones: “Lo inviolado

es la rama donde forjan ensueños avecillas gemelas”, “lo inviolado es el cáliz de una lívida rosa”, “lo inviolado es albura”, etc. El tema sólo permitía un acercamiento por sugerencias pero Valencia no puede evitar nombrarlo todo, dar dimensiones, llenar los vacíos, definir lo que de antemano había declarado indefinible. “Siempre debe haber un enigma en poesía”, afirmaba Mallarmé. En Valencia, esa afirmación parece convertirse en esta otra: “siempre debe haber una respuesta para todo enigma en poesía”, del mismo modo que la Verdad ha de transparentarse “al través de los velos de eucarístico Pan”.

El tema de la página intacta implicaba, para Mallarmé, “un poema callado”, “en blanco”; hacer entrar el silencio en el poema mediante una música leve en el verso y la utilización de un lenguaje despojado de toda elocuencia; no describir el objeto, no nombrarlo directamente, hacerlo adivinar poco a poco, sugerirlo; evitar las anécdotas, las máximas, las filosofías; “que sólo haya alusión”; en lugar de las cosas mismas, “el ensueño suscitado por ellas”, eso es la poesía, “este misterio es lo que constituye el símbolo”<sup>11</sup>. Valencia pretende, igualmente, dejar oír el silencio de lo no escrito, pero recurre a la música más altisonante del verso castellano y a un vocabulario de fastuosidad densa y pesada:

deja oír el silencio de las frases no escritas,  
roedor alfabeto que al espíritu quitas  
tantas fibras sonoras, ¡tanta gota de miel!

No deja en blanco ni los espacios entre las palabras, porque incluso ahí rellena con signos de exclamación. Sobre una traducción alemana de la poesía de Mallarmé afirma Friedrich

---

11. Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, págs. 189-190.

que es inadmisibles por “fragorosa”, grandilocuente y exclamatoria<sup>12</sup>. Lo mismo podría decirse de “Voz muda”.

Valencia toma de Mallarmé sólo un tema convencional, desprovisto de lo que en el poeta francés constituye lo esencial: que se trata de una experiencia en la cual se fundamenta toda una poética. Valencia había experimentado, quizá, lo contrario con respecto al lenguaje: no la insuficiencia de las palabras, su desfallecimiento y la necesidad consiguiente de recurrir a la sugestión, sino la plenitud del verbo elocuente, la suficiencia del lenguaje, que es la experiencia propia del orador y del retórico.

La construcción alegórica de un doble plano como juego de correspondencias entre términos explícitos, ambos igualmente definidos, pensados por fuera de la poesía y trasladados luego al verso, es un rasgo característico de la obra poética de Valencia. Todo su valor reside, por ello, en los recursos formales de que haga uso el escritor para “embellecer” la composición. Lo que falta, sin duda, es la palpitación propia de la imagen que emerge viva de una fuente interior. En Valencia, el estilo preciosista, la brillantez de los temas, la pesada regularidad de la versificación y el recargo de los adornos, han llegado a parecer casi ilegibles para el lector de hoy. Al paso que la poesía de Silva, lo mejor de ella, parecería volverse cada día más actual.

---

12. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pág. 155.

GUILLERMO VALENCIA,  
EL POETA DESPUÉS DE *RITOS*

Cuando Guillermo Valencia llega a Bogotá, en 1895, “admirando rabiosamente a Silva”, según sus palabras, el ambiente cultural de la ciudad estaba dominado por dos influencias principales, tal como lo anota Indalecio Liévano Aguirre en *Lo que Silva debe a Bogotá*: “la española o colonial que actuó especialmente sobre las costumbres con una concepción de la virtud y la moral y que produjo un tipo de hombre ‘sano’, unas costumbres parcas, una vida regular, unos placeres medios, y que se tradujo en un convencionalismo que perdonaba todo lo que se hiciera sin escándalo y con cierta discreción; y la inglesa, de tipo comercial, que nos llegó con la emancipación, y que agregó a las características anteriormente anotadas una admiración un tanto artificial por el llamado ‘hombre práctico’, especialmente por el comerciante importador de manufacturas extranjeras, y un consiguiente desprecio por el hombre de letras”. Una tercera influencia fue la francesa, no predominante aún en la vida intelectual de la ciudad sino reducida a un pequeño círculo de iniciados. A ese círculo se refiere Sanín Cano cuando escribe: “había solitarios empeñados en recoger dentro de sus cerebros las ondas hertzianas del movimiento intelectual del mundo. Era

un momento en que estudiar parecía un nuevo vicio inventado para destruir una raza, y en que el objeto más bello de la vida había sido concentrado en la ardua, complicada y destructora labor de pensar. En ese medio Valencia encontró por instantes su natural habitáculo”.

*Ritos* (1899) fue en realidad el único libro de versos originales publicado por Valencia. Escrito durante los tres primeros años de su estadía en Bogotá, entre el 96 y el 98, el autor no sobrepasaba los veintiséis años cuando aparece el pequeño volumen. La segunda edición, aumentada, se hizo en Londres, en 1914, con prólogo de Sanín Cano. Después escribió muchos otros poemas, la mayoría de ellos simples ejercicios rimados o versos de circunstancia; unos pocos, sin embargo, cuentan entre lo mejor de su obra, superiores incluso a las más célebres estrofas de *Ritos*. A lo anterior hay que sumar numerosas traducciones, actividad en la que Valencia fue prolífico y a veces magistral. En 1929 publicó su segundo libro, *Catay*, en el que recogió versiones de poesía china, realizadas a partir de una traducción francesa, en prosa, de Franz Toussaint. La obra poética completa fue recogida, con posterioridad a su muerte, en una edición española de Aguilar, en 1948, recibida en Colombia con general hostilidad debido a sus numerosas erratas, algunas de ellas corregidas en dos ediciones subsiguientes.

Los lectores de Valencia fueron, en un principio, los jóvenes intelectuales con inquietudes de modernización. Su primera defensa contra las objeciones de los apegados a la tradición fue promovida —aun antes de publicado el libro— por Ricardo Tirado Macías, y apunta precisamente a los aspectos que suscitaban mayor resistencia: el repertorio temático, tan excesivamente distanciado de la vida inmediata; las imágenes, en especial la sinestesia, que se convirtió en una especie de señal de identidad del “arte nuevo” (los “blandos rumores”, “los gritos de luz”, los “perfumes grises” y los “blancos sollozos” chocaron, en efecto, contra el gusto convencional de la mayoría lectora); la determinación de no dar

explicaciones en el poema, de no ser didáctico ni decir directamente las cosas sino “sugerir”, palabra ésta que se convirtió en insignia de batalla; y el principio romántico, que pasa a ser modernista vía Amiel-Barrès, de encontrar consonancias entre el paisaje y los estados interiores del sujeto, noción que aparece en “Motivos” de Valencia como el distintivo de la “manera moderna”. De este poema, dividido en dos partes con el propósito de imitar el estilo romántico en la primera y contrastarlo con el modernista de la segunda, escribe Tirado en una “Carta cuasi literaria”, publicada en 1898 en *El rayo* X: “cómo se burló usted, por modo olímpico, de los que dicen que no lo comprenden, dándoles a beber primero un hermoso *échantillon* de lo comprensible, y en seguida una como canción gris en la cual queda profunda y poéticamente expresado, en estrofas lánguidas, de arte nuevo, aquello de que todo paisaje es un estado del alma”.

Escribir versos en el viejo molde, dice más adelante el joven crítico y poeta Tirado Macías, lo hace cualquiera con mediano talento, “de éste que tenemos todos los jóvenes colombianos, falsa modestia a un lado”. La polémica modernista en Colombia tuvo resonancias claramente generacionales y la innovación poética fue adelantada en nombre de la juventud inconforme con la tradición. Los argumentos del texto citado parecen resumirse en esta conclusión: “es mejor tener pocos lectores”, escribir para pocos, pero selectos y refinados, como acostumbraba decirse por aquellos tiempos. Javier Acosta, otro entusiasta casi adolescente, se expresó en términos parecidos desde las páginas de la revista *Esfinge*, abanderada de la nueva corriente: “cuando la cabeza de un lector choca con la de un poeta y suena hueco ¿es siempre la culpa del poeta?”, pregunta retórica cuya respuesta, para él, ya estaba dada de antemano: la que suena hueco es la cabeza del lector. En breves líneas sintetiza luego algunos de los reparos que se hicieron por entonces al autor de *Ritos*: “los juicios que sobre Valencia han expuesto algunos escritores han pecado siempre por deficientes. Todos se han limitado a decir que la malsana

literatura francesa ha dañado al poeta; que tal o cual de sus poesías es mala por ininteligible o por muy decadente; que si Valencia hubiera seguido el ejemplo de los clásicos, habría llegado a ser el primer poeta colombiano. Pero en todos ellos la parcialidad va dominando”.

En cuestión de dos décadas, la poesía de Valencia ya no pareció ni tan sugestiva, ni tan enigmática, ni tan moderna. Algunos, incluso, la encontraron declamatoria, puramente ornamental y sin alma. Por los años veinte, eran precisamente los jóvenes anhelantes de renovación quienes levantaban sus armas contra ella. Y no sólo los más radicales como Luis Tejada o Luis Vidales. En 1929, desde la orilla más conservadora, Rafael Maya escribía entre muchos elogios y manifestaciones de admiración: “prácticamente parece hallarse al margen del pensamiento de hoy. Formas inesperadas han sucedido a la noble eurytmia de su expresión intelectual. Una visión dinámica del mundo parece sustituirse a la contemplación estática y el movimiento ha reemplazado a la serenidad de la línea”. Maya se refería a la irrupción de los movimientos de vanguardia en Europa y Latinoamérica. Éstos, generalmente, asumieron entre sus tareas urgentes la de liquidar la vieja herencia modernista. En Colombia, Luis Tejada veía la lírica nacional retrasada en cincuenta años a causa de la pervivencia modernista. La belleza parnasiana de los versos de *Ritos* le parecía en exceso convencional y literaria, demasiado exquisita para ser verdadera. Él estaba, en consonancia con esos tiempos de revolución, contra la música del verso, contra las reglas métricas y los vocablos poéticos: pedía versos “descoyuntados, pero vivos”. Pasada la estridencia de la onda vanguardista, algunos de los maestros de finales de siglo fueron restituidos a su lugar: Leopoldo Lugones, José Asunción Silva, Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, por ejemplo. Ha terminado por reconocerse, inclusive, que en ciertas imágenes de la poesía modernista ya estaba anunciada la vanguardia. Pero el postergamiento de Valencia sigue siendo un hecho y su contacto con la poesía posterior es casi inexistente.

¿En qué consiste la modernidad de Valencia? Hoy sería difícil responder a esta pregunta que en el caso de Silva se contesta fácilmente. Los poemas de *Ritos* contienen muy poco de lo que podríamos llamar la sustancia viva de la experiencia moderna. Sus temas son casi todos de procedencia histórica y libresca: Oriente y Roma, los primeros tiempos del cristianismo, el medioevo y el renacimiento, leyendas, figuras mitológicas, objetos artísticos. Sin embargo, el esteticismo que permea la visión de tales temas es uno de los rasgos de la modernidad finisecular. En él se expresa un anhelo de escapar al sofoco de la realidad contemporánea. “La lejanía geográfica e histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad, se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia”, escribe Octavio Paz. Sólo que en Valencia falta con demasiada frecuencia ese toque de actualidad, ese “apetito de presente” que sumerge el poema en la corriente viva de las inquietudes contemporáneas, aun bajo las apariencias del tema exótico. Excepciones notables son quizás aquellos momentos en los que se impone la conciencia del extrañamiento del poeta con respecto a la sociedad burguesa. Ello sucede, por ejemplo, en “Los crucificados”, donde la descripción de los mártires que agonizan “en las nudosas cruces”, mientras aúlla la plebe enfurecida, alegoriza la situación del poeta en los tiempos modernos. O en “Croquis”, rápida evocación del poeta suicida. No son éstos, con todo, los poemas mejor logrados de *Ritos* ni los que dan la tónica predominante en el libro, aunque hoy presenten un cierto interés exclusivamente derivado de su tema. Pues el gesto con que el poeta moderno rechaza la sociedad que lo margina debería proporcionarle al mismo tiempo un campo de reflexión sobre el papel del arte en la vida contemporánea, una libertad artística mayor frente a las presiones sociales y la posibilidad de nuevas y más complejas experiencias, como certeramente lo ha indicado Rafael Gutiérrez Girardot en su libro sobre el *Modernismo*. Muy poco de esto se encuentra en la obra de Valencia, un escritor que no parece haber vivido este

conflicto esencial del arte moderno y que sólo toma de allí el tópico literario.

Lo mejor de la obra lírica de Guillermo Valencia habría que buscarlo, probablemente, en poemas posteriores a *Ritos*: “Hay un instante”, “La parábola del foso”, “Job”, el segundo de los sonetos a la muerte de su esposa, “Post bellum”, “Mis votos”. El crítico René Uribe Ferrer es uno de los pocos que han insistido en la predilección por estas composiciones tardías. En ellas, sin dejar de ser el orfebre del verso, supera los prejuicios con los que se autolimitaba el poeta juvenil del primer libro: el de los materiales prestigiosos, supuestamente poéticos en sí mismos, y el de la perfección formal como principio y fin de la poesía. Los poemas citados encierran una tensión entre el esfuerzo artístico de la construcción formal y la expresión de una experiencia irreductible a modelos anteriores. Valencia no llega a los umbrales de la vanguardia mediante la radicalización de la metáfora, como lo hacen Lugones y Herrera y Reissig, pero alcanza algo distinto e igualmente válido en los versos de “Hay un instante”. Allí se realiza una síntesis perfecta de lo que el modernismo, en su mejor porción, buscó insistentemente como esencia de la poesía: la insinuación de una consonancia secreta entre la naturaleza y la vida interior del hombre, perceptible sólo en ciertos instantes y expresable a través de sugerencias simbólicas.

Como traductor, Valencia parece haber logrado unánime aclamación. Andrés Holguín, quien conoció el oficio como pocos, emitió al respecto el siguiente concepto: “Valencia hace de la traducción un arte extremado, complejo y minucioso. Da a cada versión la perfección plástica, el brillo, disuelto en reflejos, y el rumor, disuelto en resonancias, que ambicionara para su propia obra. La asombrosa técnica de Valencia consistió en conservar en cada poeta esa inaprehensible y subterránea voz que se halla detrás de todo poema, como en un cielo aparte, jamás dicha plenamente y revelada, sin embargo, en todo poema”. La palabra que Holguín repite a lo largo de todo su artículo sobre “Las traducciones poéticas

de Guillermo Valencia” es “perfección”. La maestría en ellas consiste —en opinión del crítico— en conservar la medida exacta, la proporción, el color, “la temperatura poética” del original. También Rafael Maya considera las traducciones como una de las partes más interesantes de la obra de Valencia. Destaca, en especial, las versiones de poetas alemanes, para las cuales trabajó en íntima comunicación con Baldomero Sanín Cano, quien fue sin duda el encargado de “fijar exactamente el valor gramatical y poético de las palabras”. Es éste un hecho de particular interés en la historia del modernismo hispanoamericano. Por una parte, la colaboración del crítico y erudito políglota con el joven poeta ávido de conocer la poesía de otras lenguas que le eran desconocidas y hacerlas parte de su propia creación poética. Por otra, el descubrimiento de una literatura aparentemente tan exótica como el simbolismo de lengua alemana, aún inexplorado en Europa por aquellos años finales del siglo XIX. Stefan George y Hugo von Hoffmannsthal son hoy reconocidos como grandes poetas europeos; fue casi un milagro de instinto poético, si no una casualidad, lo que hizo que sus poemas fueran conocidos tan tempranamente en Colombia, quizá tomados de alguna revista literaria entre las muchas que recibía Sanín Cano.

El modernismo, como bien lo dice Maya, fue un sistema de vasos comunicantes y su aspiración a la universalidad encuentra una magnífica expresión en la obra de traductores como Valencia, Víctor Londoño, Eduardo Castillo, Ismael Enrique Arciniegas y el mismo Silva. Sin olvidar que se trata de una especie de tradición bien colombiana, ya iniciada antes del modernismo y atestiguada por la importancia de las versiones latinas de Miguel Antonio Caro y por la extensa labor de Rafael Pombo en este campo. Valencia tradujo, entre otros, a Gabriele D’Annunzio, a Oscar Wilde, a Mallarmé, a Verlaine, a José María de Heredia, a Leconte de Lisle, a Baudelaire, a Victor Hugo, a Goethe, con desigual fortuna y privilegiando la perfección del verso en español por encima de la fidelidad al sentido del original. A veces logra las dos cosas, como en

las versiones de D'Annunzio, Baudelaire o Leconte de Lisle, éste último el más afín a la sensibilidad y, sobre todo, al oído rítmico de Valencia. Otras veces el logro es parcial, como en "Aparición" de Mallarmé, donde el traductor estropea el poema al final, añadiéndole algunas repeticiones a la manera de "Palemón el estilista", con lo cual se pierde el tono propio del poeta traducido, sin ganancia ulterior. O en "Brisa marina", del mismo Mallarmé, cuyos versos iniciales, contundentes por lacónicos ("La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres") se vuelven perifrásticos y ampulosos en la traducción ("La carne es la tristeza y ya los libros todos / asiló mi cabeza"). Es sabido que la obra de Mallarmé se distingue por su hermetismo, logrado en buena medida a través de elipsis, de concisión. Valencia, al traducirlo, lo amplía, robándole silencio, es decir, desvirtuándolo. "Aparición" tiene, en el texto francés, dieciséis versos; en la versión de Valencia, veintitrés. Las dieciséis líneas de "Brisa marina" se convierten en veintiocho en la versión castellana. Amplificar era una verdadera manía de Valencia.

Durante la primera mitad del siglo XX, Guillermo Valencia fue el poeta de mayor prestigio en Colombia y un figura bastante cercana a la leyenda, tanto por su trayectoria literaria y política como por sus aires de gran señor. A su muerte, en 1943, era ocasionalmente objeto de críticas, pero su lugar como el primero de los poetas colombianos parecía indiscutible. Una encuesta de la Academia Colombiana de la Lengua, en 1959, dio como resultado la preferencia mayoritaria, entre los treinta y dos miembros de la institución, por los versos de *Ritos*, en especial "Anarkos" y "San Antonio y el Centauro". El "afortunado vencedor" en ese "concurso de superior belleza" —proclamó el director de la Academia, padre Félix Restrepo— fue Guillermo Valencia, único de los poetas que obtuvo los treinta y dos votos, cifra igual al número de votantes. "Héroe de la inteligencia nacional" y "príncipe de las palabras" lo llamó Eduardo Carranza en un artículo de 1948, escrito como desagravio por los ataques que el propio

Carranza había dirigido contra el viejo maestro modernista siete años antes. “Artista perfecto”, cuya obra representa “lo más puro que podemos ofrecer como pueblo letrado”, afirmó de él Rafael Maya. Y Sanín Cano llegó a colocarlo entre los “excepcionales” —Lucrecio, Dante, Goethe— como poeta de ideas, en una hipérbole sólo explicable por el contexto polémico del artículo en donde se encuentra la afirmación, esgrimida en defensa del poeta y del amigo, precisamente con ocasión de la ofensiva piedracielista.

Ya desde 1897, año en que aparecieron los primeros poemas de Valencia, recopilados luego en *Ritos*, ciertos críticos creyeron percibir el surgimiento de algo realmente nuevo en la poesía colombiana, lo cual es comprensible si se tiene en cuenta que la obra poética de Silva permanecía casi por completo en la penumbra y que los gustos mayoritarios del público lector en el país iban tras los rastros de “La perrilla” de José Manuel Marroquín. “¿Cómo será posible —escribió Ricardo Tirado Macías— entender el pensamiento delicado que en ‘Cigüeñas blancas’ se esconde en el verso pulido, rígido, cincelado y terso, como los ojos lánguidos de una hermosa a través del velo sutil, si uno no ha pasado aún de ‘La perrilla’, verbigratia? Fuera más fácil encariñarse con el drama musical, no habiendo oído más que nuestro tiple montañés”. La poesía de Valencia venía, pues, a incrustarse en una tradición de repentistas y versificadores jocosos, bien conocidos y consagrados por pública aclamación en la tertulia de *El Mosaico*. Pasar sin transiciones de ahí al verso “pulido, cincelado y terso” del modernismo habría sido una exigencia desmedida, lo cual ayuda a entender por qué la respuesta del lector común se tardó algunos años. Pero lo cierto es que las transiciones sí existían: la obra de Rafael Pombo, por ejemplo, ya le había abierto el camino, en el gusto literario de un público amplio, a los temas de resonancia universal e incluso a la búsqueda de novedades formales. Por lo pronto, los entusiastas de Silva y de

Valencia eran ellos mismos jóvenes poetas, aspirantes a un sitio en el cielo de los poetas nuevos; los elogios, en efecto, corrieron por cuenta de Grillo, Londoño, Tirado Macías, Javier Acosta, Aquilino Villegas. Cincuenta años más tarde, Valencia era un poeta oficial, alabado en los más ortodoxos y convencionales términos por oradores y políticos, ajenos —y quizá hostiles— a la poesía.

Hoy el nombre de Valencia conserva cierto prestigio en las historias literarias, pero sus poemas no se leen o se leen muy poco; no pertenecen a la tradición viva de la literatura colombiana —como sí sucede con los de Silva— aunque mantengan su posición en la tradición académica. “Se le hizo objeto de la deificación más sumaria, para proceder luego en él al más sumario también de los deicidios”, deplora Germán Espinosa. Y Jaime Jaramillo Escobar, un poeta colombiano de estos días, pudo escribir lo siguiente, con la convicción de interpretar una actitud casi unánime entre sus contemporáneos: “Contigo se iniciaban y se terminaban todas las colecciones y las antologías, / Tu nombre encabezaba la lista de los poetas, / Pero hoy me he levantado a las seis de la mañana para repudiarte, / Antes de que se abran las escuelas y las universidades”. Es probable que hoy ni siquiera en escuelas y universidades se cultive el recuerdo de Valencia. Y quizás ello no se deba exclusivamente a “tanto mármol y alabastro, tanto desierto, tanto animal raro” o a “la falta de calefacción” que caracterizan las estrofas de Valencia, según las sarcásticas expresiones de Jaramillo Escobar, sino al infortunado hundimiento de la tradición letrada en la escuela. El olvido en que cayó la poesía de Valencia bien puede parecerse a “ese olvido en que queda una casa después de un trasteo”. Unos se mudaron a la poesía de Porfirio Barba Jacob, otros a la de León de Greiff, otros a la de Aurelio Arturo o a la del mismo Jaramillo Escobar. Pero a la de Valencia no le llega aún la hora del retorno, ni siquiera con la actual revaloración del modernismo.

## EDUARDO CASTILLO

La estética del modernismo predominó en Colombia por lo menos durante las tres o cuatro décadas iniciales del siglo XX. Algunos críticos e historiadores de la literatura, como Antonio Gómez Restrepo y Rafael Maya, atribuyen a esa corriente la introducción de ciertas ideas profundamente negativas para el arte: por ejemplo, la reducción de la poesía a pura habilidad formal. “Hicieron consistir el secreto poético en las palabras artificiosamente combinadas”, escribe Maya en *Consideraciones críticas sobre la literatura colombiana*. Así mismo, las imágenes derivaron hacia las materias eruditas y fueron extraídas, en su mayor parte, de la decoración grecorromana. Sin duda, Maya se refiere a la vertiente parnasiana del modernismo, que fue quizá la que sedujo con mayor fuerza a los jóvenes poetas de comienzos de siglo, como Víctor Manuel Londoño, bajo el ejemplo y magisterio de Guillermo Valencia. Londoño director de *Trofeos*, una de las revistas importantes de la nueva corriente en el país, tomó de Valencia una idea clave: la nueva literatura debe distinguirse por su aspiración a una cultura universal. Y ésta, en la práctica, se confundió con la curiosidad erudita: “largas exploraciones”, como se decía entonces, por las “comarcas” del saber y de la historia eran el prerrequisito para trascender la poesía doméstica y regional de cierto romanticismo. Valencia era el paradigma

del poeta culto, como también del artista que conoce “la virtud evocadora de las palabras”, “el prestigio vivificante del adjetivo”, el acto de modelar la estrofa como si fuese mármol o bronce. Londoño trató de ser ambas cosas. Sus temas recorren la erudición antigua: sátiros, ninfas, sirenas, centauros, eremitas, pasajes bíblicos, Circe, Zaratustra, Espartaco, Salomón, paisajes de Oriente, todas las decoraciones ya ensayadas por Valencia en *Ritos*. Tiene mucho de epígono, pero es un versificador impecable y se modeló a sí mismo como poeta según la imagen que heredó de sus grandes predecesores: José Asunción Silva, Rubén Darío, Guillermo Valencia. Nada expresa mejor ese ideal que sus propios versos de “Sueño remoto”, en los que se describe mientras lee y deja vagar su mente hacia los sagrados predios de la antigüedad:

Flota mi libre espíritu que anhela  
ir a la estatua armónica y bruñida  
en que el divino artífice revela,  
sobre contornos rítmicos, la vida.  
Quiero en las jónicas márgenes errante,  
interrogar del mármol los secretos.

Pero luego despierta, vuelve a su propia época y lugar. La poesía huye, ya no hay númenes, ni pórticos, ni estatuas, ni armonía:

La roja luz del trópico palpita,  
arde viviente múrice en las flores;  
pero las selvas húmedas no agita  
ronda traviesa de ágiles amores.

Desde las “tersas páginas” de ciertos libros, el genio irónico de la antigüedad hace gestos al poeta para recordarle que las épocas armónicas de reconciliación entre hombre y naturaleza son tan remotas como el mito y sólo pueden remontarse mediante el sueño poético. Esta idea se repite con significativa frecuencia en la obra de los modernistas y Londoño la

toma directamente de Valencia: "Quién pudiera volar a donde brota / la savia de tus mármoles, Atenas!".

La poesía fue, pues, durante un tiempo, anhelo de mito y evocación del mismo en el fasto verbal, la pompa y el rito de las palabras por contraste con una sociedad empobrecida en sus recursos imaginativos y reducida a lo inmediato. Fue, también, por lo mismo, escape a los parajes más habitables del sueño, de un pasado inexistente pero inventado en el verso. El poeta, como lo describe Eduardo Castillo, se convirtió en "un desdeñoso y un desencantado", pero poseído por "la fiebre de la forma exacta" y por el empeño de construir "arquitecturas impecables" con la estrofa. Como Flaubert y Mallarmé, Valencia y Londoño pertenecieron al linaje de los "mártires en la gesta de la forma", según el propio Castillo.

También Eduardo Castillo perteneció a ese linaje, pero su filiación entronca más claramente con la versión simbolista del modernismo, con Verlaine como "padre y maestro mágico". Contemporáneo de Luis Carlos López y de Porfirio Barba Jacob, pertenece por cronología a lo que comúnmente se denomina postmodernismo en las historias literarias. Muy pocos rasgos, sin embargo, lo separan de sus predecesores. Tal vez una conciencia más clara del simbolismo, una búsqueda más deliberada de la sugestión, de la vaguedad en las atmósferas poéticas, y un feliz abandono del decorado parnasiano. Nada en sus versos prefigura la vanguardia, como sí sucede en los de L. C. López. Castillo conoció algunas muestras de la nueva estética vanguardista, pero las rechazó y prefirió mantenerse fiel a la figura del poeta decadente, estilo Baudelaire o Verlaine: "en la media tiniebla del fin de siglo, que Castillo apenas conoció, y en el que vivía con su sueño de opio", según la descripción de José Umaña Bernal. Si se toma, por ejemplo, su "Arte poética", podrá constatarse hasta dónde nada ha variado con respecto al "Art poétique" del maestro francés:

Poeta: nunca pongas tu alma entera en el canto;  
lo que el artista deja, a veces, inexpreso,  
lo apenas sugerido o insinuado, eso  
es lo que a sus estrofas presta mayor encanto.  
Huye de lo preciso; prefiere a los colores  
el matiz, el suave semitono confuso  
y deja que tus versos sean algo inconcluso  
para que los completen y acaben tus lectores.

Fue traductor de poesía europea, igual que Valencia y Londoño. Con idénticas preferencias: D'Annunzio, Wilde, Eugenio de Castro, Baudelaire y Verlaine. A ellos agrega un pequeño grupo de poetas más recientes, que influye en ciertos cambios de tono de su propia poesía: Albert Samain, Georges Rodenbach, Francis Jammes, Paul Fort. En Castillo nunca hizo crisis la tradición poética romántico-simbolista. Como crítico no llegó a cuestionarla sino que más bien la volvió norma de valoración y con ella rechazó, por ejemplo, los prosaísmos y el humor del "Tuerto" López. León de Greiff, en cambio, cuya melena comenzaba apenas a asomar en *Tergiversaciones* (1925), resulta acogido dentro de los límites de una poética musical y esotérica, refinada y erudita, cuyos patrones remiten, según Castillo, a Verlaine y a Jules Laforgue.

La poesía de Castillo, como la de Poe, Baudelaire y Verlaine, se mueve entre la nostalgia de una pureza paradisiaca y la fiebre nocturna del satanismo. Pero éste último suena casi siempre trasnochado en los versos del bogotano. Un poema como "La hora embrujada" desciende hasta lo lamentable. "La vampiresa" no pasa de una decorosa imitación baudelairiana. La "Oración a Satán" tampoco puede considerarse un logro. Se trata de tópicos literarios ya agotados más que de verdaderas experiencias poéticas. Más eficaz, aunque igualmente tópico, resulta su angelismo prerrafaelista: los desfiles de mujeres soñadas, vírgenes fantasmales "de ojos beatos y céreas manos inmaculadas" que cruzan los delirios del soñador

“bajo una luz difusa de oro y violeta”. Un erotismo en el que coexisten el deseo y la castidad; visiones angelicales de “madonas niñas” entre liturgias y místicos jardines, pero también sensualidad que descansa en la insinuación de los senos entrevistados, las manos “hechas para hilar la fácil seda de las caricias”, la voz “que en mi ser vibra con vibrar que adoro / como en la fina caja de un sonoro / instrumento”. La poesía de Castillo, que mantiene siempre una ventana abierta hacia el sentimiento religioso, busca fundir lo erótico y lo místico, a través de imágenes de lejanía, de visión fugaz, de cuerpo ausente o de búsqueda imposible. Lo carnal se transfigura en ángel o demonio, pero siempre es sombra, evocación, nunca erotismo triunfante. Hay oscilación entre los opuestos, ambos inaccesibles, pero la síntesis se queda por fuera del campo poético.

Castillo no fue el poeta de la vida citadina en su inmediatez cotidiana, pero dio de su ciudad una serie de imágenes mediadas por su particular visión poética, impresionista, “esfumada”, envuelta en “luz vaga y otoñal”, según palabras de Fernando Charry Lara. Evoca, en una ocasión, el encuentro fugaz con la mujer incógnita que pasa y se pierde en el mismo instante, experiencia característica de la ciudad, pero sin la atmósfera ensordecidora y aullante de la calle que Baudelaire describe en su célebre “À une passante”. El poema de Castillo, “Por el paseo”, es una réplica bastante personal y lograda del tema baudelairiano. La desconocida cruza por la mirada del poeta con el mismo aire misterioso y deja en él esa misma vibración anhelante y fallida, “amor a última vista”, como dice Walter Benjamin en un comentario a *Las flores del mal*. Más frecuentemente, la poesía de Castillo parece oscilar, como la Bogotá de comienzos de siglo, entre las imágenes de la urbe moderna y las de la aldea arrullada por campanas y rosarios.

Al lado del esteticismo fuertemente proclive a los “paraísos artificiales”, se sintió atraído por otro tipo de poesía, de inspiración más ingenua y fresca, al estilo de Francis Jammes y de Paul

Fort. Versos de sol y primavera, de campos floridos, con un cierto naturalismo optimista que parece ajeno a la figura del poeta decadente que predomina en los retratos de Castillo. El yo complicado y perverso del satánico baudeleriano deja lugar a la efusión sentimental donde la alegría y la pena cotidianas se expresan con aparente candidez. Compone incluso cancioncillas de tema navideño, cantos matinales, evocaciones infantiles, escenas de vida pastoril, sin símbolos ni alegorías, llenas más bien de nostalgia por “el domingo campesino” y la “ojiazul mañana”, versos en los que las cosas son llamadas por sus nombres rutinarios (coles, tomates, membrillo, cebolla, canastos, burros), como si se esperara de ello una nueva alianza de la poesía con el mundo real, esto es, que la una brote del otro como uno más de sus frutos, espontáneamente.

Hay también un Castillo irónico, sobre todo en algunos poemas de *Los siete carrizos*. El prosaísmo deliberado es en ellos búsqueda de nuevos tonos líricos, pero también auto-burla, cuerda que el poeta pulsó con frecuencia: “Y he aquí, caro lector, mi autorretrato: / soy, como Publio Ovidio, narigudo, / de exterior ingrato / y de un carácter asocial y rudo, / mas tengo una atracción: mi sobreagudo / mirar de ojos noctílicos de gato”. Fue un selenófilo que creyó asistir al ocaso del culto lírico a la luna. Nunca fue más sarcástico que en sus tres poemas “Selenofobia”, “Romance lunar” y “Suje-tivismo lunar”, versos en los que se autoescarnece en el mismo acto de despojar su tema de todo fulgor sacralizado. El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones había sido publicado en 1909. El impacto de ese libro sobre el escritor bogotano ya fue señalado, entre otros, por Charry Lara. Lo cierto es que la ironía llega por momentos a destruir la poesía en el intento por alcanzar la otra orilla, la del distanciamiento crítico. En “Selenofobia”, por ejemplo, imita el tono burlón y la exageración caricaturesca de L. C. López, sin alcanzar la trascendencia de su crítica social. “Romance lunar” está más cerca de Lugones y comparte con éste la actitud de desenfado,

aunque carece de sus audacias metafóricas. Lo que se omite en ambos es el tono elevado y la imagen panegírica, como lo advirtió, con respecto al *Lunario sentimental*, Guillermo Sucre en *La máscara, la transparencia*. Al desmitificar el objeto, añade el crítico venezolano, se estaba también arruinando toda la mitología emocional que lo había rodeado, sólo que en el caso de Eduardo Castillo, el poeta lunar se sentía por igual desmitificado y denigrado. Cuando dice a la luna: “Yo solo te he sido y soy fiel”, lo dice también a la poesía, con la misma ambigua ironía con que escribe: “Ya para las gentes eres un farol / viejo e inservible”. En el “Prefacio interrumpido” de su colección postrera *Los siete carrizos*, dictado “ya casi en agonía”, Castillo hizo su última profesión de fe en la poesía simbolista, en la música del verso, en los temas eternos del amor y la muerte. Pero se sabía anacrónico, fuera de moda, como la luna. Lo que hacen por entonces los dadaístas y futuristas le parece “algo amorfo, gris e impersonal”. Por eso pone en el pórtico, para iniciar el poemario, un soneto titulado “Otro libro”, cuyo segundo cuarteto dice: “Otro libro fugaz, entretrejido / con hilos de mis bienes y mis males; / lo consagro a los númenes fatales, / a la Noche, al Silencio y al Olvido”. Quizá fatalmente destinada a la noche, al silencio y al olvido veía la poesía en general. Pues, para él, “el verso más hermoso del poeta / queda en el agua y en la arena escrito”.

Castillo no cultivó, como sí lo hizo Valencia, una poesía monumental, destinada a la glorificación del poeta en un porvenir de inmortalidad. Fue un solitario y tal vez pensaba que el poeta moderno, en una época que no le permite vivir, “es el caso de un hombre que se aísla para labrar su propia tumba”, según palabras de Mallarmé. Igual que sus maestros franceses, creía que la época actual era una edad de hierro, “singularmente impropicia para los poetas”. Por ello consideró que la manera de preservar la poesía era encerrarla en sí misma, apartarla de la concurrencia implacable de los fines utilitarios y coronarla con “el orgullo real de ser inútil”.

