

EL MODERNISMO DOMESTICADO: ALGUNAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA OBRA CRÍTICA DE EDUARDO CASTILLO

Daniel Tobón Giraldo

Universidad de Antioquia — Medellín

jeronimotbn@yahoo.com

En su obra crítica, Eduardo Castillo defiende muchas de las ideas estéticas que el modernismo introdujo en Colombia: que el artista se opone a la moderna sociedad materialista, que el arte está limitado al círculo estrecho de los mandarines del gusto y que el sacerdocio exclusivo del arte exige sacrificar la vida al cultivo de la forma perfecta. Pero en sus textos estas ideas se encuentran armonizadas con algunas de las tesis principales del clasicismo hispanizante promulgado por la Regeneración a finales del siglo XIX, y carecen de la voluntad de contemporaneidad que caracterizó y validó el primer modernismo.

Palabras clave: clasicismo en Colombia; Eduardo Castillo; modernismo colombiano; Regeneración; teoría estética.

THE DOMESTICATED MODERNISM: SOME AESTHETIC IDEAS IN EDUARDO CASTILLO'S CRITICAL WORK

In his critical work Eduardo Castillo defends many of the aesthetic ideas that Modernism introduced in Colombia: that the artist opposes the modern materialist society, that art is limited to the narrow circle of the mandarins of taste, and that the exclusive priesthood of art demands sacrificing one's own life to the creation of a perfect form. But in his texts these ideas are harmonized with some of the main theses of the hispanizing Classicism spread by the Regeneration at the end of the 19th century, and lack the will of contemporaneity that characterized and validated early Modernism.

Keywords: aesthetic theory; Colombian Classicism; Colombian Regeneration; Eduardo Castillo; Modernism.

EDUARDO CASTILLO ES, HOY EN día, un ilustre desconocido, apenas familiar para los interesados en la historia de la literatura colombiana. En las primeras décadas del siglo xx fue, en cambio, uno de los personajes más importantes de la vida cultural de nuestro país. Poeta reconocido y, sobre todo, influyente crítico literario, reseñó desde sus columnas casi todo acontecimiento cultural de importancia en nuestro país y tradujo abundantemente del italiano y del francés. Era un formador del gusto literario que gozaba, pues, de cierta autoridad.

Ahora bien, esta autoridad la aplicó a una tarea de domesticación. Su obra crítica, publicada en su mayor parte entre 1916 y 1936, muestra ejemplarmente el aspecto más problemático de la transformación que sufrieron las ideas estéticas que el modernismo había introducido en las letras colombianas a finales del siglo anterior: perdieron su potencial de ruptura y se reconciliaron con los principios artísticos que habían defendido los ideólogos de la Regeneración. Por su estilo poético, por sus preferencias artísticas, por la mayor parte de su credo estético, Castillo permanece fiel a las líneas principales del primer modernismo, pero algunas de sus ideas revelan transacciones sutiles con el clasicismo hispanizante promulgado por la Regeneración a finales del siglo xix. Tal vez sería más preciso hablar de una *clasicización* del modernismo, si el neologismo no resultara tan chocante, o extrapolar la frase de José Luis Romero respecto a la conciencia burguesa a finales del siglo xix: “A primera vista se la notaba reluciente, pero no era difícil descubrir que sus formas estaban endurecidas y que su vida interior había disminuido considerablemente” (2006, 51). Ideas como la oposición del poeta a la moderna sociedad materialista, la limitación necesaria del arte al círculo estrecho de los mandarines del gusto, el sacerdocio exclusivo del arte que exige sacrificar la vida al cultivo de la forma perfecta, habían formado el núcleo sustancial del credo y el armamento de los modernistas. Castillo las retoma y defiende fervorosamente, pero en sus textos han perdido ya casi todo su poder crítico, y no las respalda la conciencia histórica de la que hicieron gala José Asunción Silva, Baldomero Sanín Cano o

José María Rivas Groot; por el contrario, pretende convertir estas señas de identidad del modernismo en modelos eternos, en invariables que sustentan la aspiración a una belleza perenne, olvidando la otra mitad que Baudelaire exigía para una teoría “racional e histórica”, esto es, moderna, de la belleza. (Recordemos que, al lado del elemento eterno e intemporal, Baudelaire consideraba como parte de toda belleza un “elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, por alternativa o simultáneamente, la época, la moda, la moral, la pasión” [351]). Las aceleradas mutaciones que caracterizan a la modernidad les ha exigido a los artistas aguzar su atención y mantener siempre presente la posibilidad de una nueva belleza, de transformaciones artísticas impredecibles: ésta es una posibilidad a la que Castillo no prestó suficiente atención.

Las reiteradas polémicas sobre el modernismo (usualmente bajo la denominación peyorativa “decadentismo”) desde la década de 1880 hasta mediados de la década de 1900 son sintomáticas del poder de choque que tuvo en ese momento cuando entró a la cultura colombiana. Pero cuando Castillo comienza a hacer crítica literaria, en la década de 1910, el modernismo no representa una fuerza de renovación, sino que se ha asimilado al estrato poético dominante y ha terminado por reconciliarse definitivamente con la religión católica y con el culto de los héroes nacionales, convirtiéndose así en baluarte cultural dentro del cual protegerse de la amenaza vanguardista que se cierne en el horizonte¹.

El modelo de crítica literaria impresionista al que apela conscientemente Castillo hace difícil extraer de él ideas generales sobre la naturaleza del arte y la literatura (véase Jiménez 161-166). Dado que su interés principal es reconstruir el ambiente de lo que lee y

1 Esta situación literaria sigue un paralelo cercano con la situación de la pintura nacional, en la que Castillo también cumplió un papel. Formó parte del grupo de artistas y críticos que escribió en *Cromos* y que impulsó desde sus páginas la pintura de influencia fundamentalmente española como muro de contención frente al “suicidio artístico” de las vanguardias parisinas o alemanas. Al respecto véase Medina (145-154). Sobre la crítica pictórica de Castillo puede consultarse también Aguirre (60-64).

el efecto general que tiene sobre *su* subjetividad, no es de extrañar que exprese muy pocas ideas teóricas; pero, además, las pocas que expresa las cambia con exasperante facilidad, al vaivén de las necesidades del momento. Sin embargo, los textos de crítica literaria reunidos en *Tinta perdida* —una parte apenas de su producción— sirven como muestra representativa en la que se pueden encontrar algunas nociones centrales lo suficientemente claras y reiteradas como para admitir explicitación.

El artista en la nueva Edad de Hierro (entre el violín para las arañas y la trompeta marcial)

En los textos de Eduardo Castillo aparece, reiteradamente, la opinión según la cual el artista no puede sino pasarla muy mal en las nuevas sociedades democráticas, y particularmente en Colombia. Este país, según afirma, “no es un medio culto y refinado, sino [...] una de estas democracias criollas donde las cosas bellas no constituyen una necesidad del alma colectiva”. Para describir la situación del pintor Acevedo Bernal en Colombia, dice que se ve obligado a vegetar “al margen del agregado social sin lograr adaptarse a él” (Castillo 1965b, 148). Es una idea que aplica también, en otras ocasiones, a la situación de los poetas. Este retrato del artista como un ser desligado de su época y su patria no es, desde luego, cosa nueva. Aparece, como ha señalado Rafael Gutiérrez Girardot (1987), como una consecuencia necesaria de la pérdida de la función social del arte en el siglo XIX, y determina en muy buena medida la poética del modernismo en toda Hispanoamérica. Nos interesa, sin embargo, detallar cuáles son las razones específicas que Castillo esgrime para explicar esta situación.

La primera sería su concepción del genio. El genio, ya sea político o artístico, tendría el derecho soberano de romper con las reglas y leyes que valen para el resto de la humanidad pero que no serían adecuadas para contener su personalidad. “Nada pues, más ilógico que medirlo con el mismo patrón ético con que se mide a los

hombres del montón” (Castillo 1965b, 10). Su derecho de nacimiento coloca al genio por encima y por fuera de las exigencias del mundo de la civilidad y la ética que constituyen el entramado de la sociedad moderna. Gabriel D’Annunzio, Guillermo Valencia, Benvenuto Cellini son para él modelos de esta personalidad superior, que absolutiza la estetización de la vida bajo el lema de Keats como única exigencia moral: “la Belleza es la Verdad y la Verdad es la Belleza”. Al talante igualitario de las sociedades modernas se opone la intención de los dos artistas contemporáneos suyos por los que manifiesta una admiración más profunda, D’Annunzio y Valencia; el uno en su villa de Il Vittoriale, regalo de Mussolini, el otro en su casona en Popayán, viven según el modelo idealizado del noble feudal “que fuera a la vez un artista” —ambos lugares se han convertido hoy en museos, cumpliendo así su destino manifiesto de lugares separados del mundo, destinados al culto de una personalidad y de la belleza. La estetización de la existencia culmina así, para aquellos artistas que por sus ventajas de fuerza y dinero pueden darse el lujo de hacerlo, en la construcción de pequeños reinos en los que el artista es señor absoluto y modela la vida que lo rodea de acuerdo con sus necesidades de belleza y crueldad, según afirma el propio Castillo. Para tal aristocracia, desde luego, la democracia no puede parecer más que despreciable, un “necio humanitarismo”, que pretende desconocer la superioridad natural de algunos y “nivelar todas las cabezas como el clavo bajo el golpe del martillo” (D’Annunzio citado en Castillo 1965b, 172).

La segunda razón por la cual el artista no tiene un lugar en esta sociedad moderna —y tal vez en ninguna— es, además de la aristocracia del genio, la aristocracia del gusto, que constituye su complemento natural. Castillo retoma con plena convicción la idea de que el gusto, la capacidad de apreciar la belleza, es un don ingénito e irremplazable con el que muy pocos han sido beneficiados. “Porque para los hombres a quienes las hadas benignas no dotaron, al nacer, con el celeste don del sentimiento poético, carece de sentido la múltiple belleza difundida en el universo” (Castillo 1965b, 103). Es

a un público muy restringido, a los escasos poseedores de “lo que el místico llamó ‘sentimiento de hermosura’” (72), a quienes dirige sus textos y de quienes espera que sean receptivos a su poesía y a las obras que comenta. Lo que afirma de las *Tergiversaciones* de León de Greiff vale más o menos como el presupuesto explícito de casi todo su ejercicio crítico: de él sólo podrán gustar “los lectores para quienes el arte es un rito eleusino, sólo accesible a una exigua minoría de los iniciados” (125)². Bajo esta afirmación reiterada parece esconderse una promesa seductora a sus lectores: si gustan de estas obras, podrán incluirse dentro de este exclusivísimo círculo.

A la aristocracia del arte, Castillo opone la democracia moderna, a la que condena una y otra vez como inevitablemente materialista y utilitarista. Si el artista aristócrata rechaza la sociedad moderna, la sociedad también lo rechaza a él, en un movimiento de doble repulsión generado por la incompatibilidad de valores últimos.

Las democracias, en general, son hostiles a lo que no se traduce para ellas en provecho inmediato y tangible, y odian por instinto al artista que cristaliza sus sueños en el mármol, en el lienzo, en el sonido o en la palabra, porque lo estiman un ser improductivo o inútil a la colectividad laboriosa. A poder ponerse de acuerdo, expulsarían de su seno a los creadores de belleza. (Castillo 1965b, 240)

La democracia y la modernidad, pues, se convierten en sinónimos de un interés materialista absolutizado. A la época moderna la llama una nueva Edad de Hierro, “singularmente impropicia para los poetas” (1965b, 105). El rechazo de la moderna “religión del dinero” es uno de los signos de identidad del modernismo

2 En ocasiones, sin embargo, también elogia a poetas que, como Julio Flórez, han logrado hacerse admirar del pueblo llano que recita sus versos. Me parece, sin embargo, que aquí simplemente cede a la necesidad de terminar su comentario a la obra del poeta con una nota elogiosa de orden más bien retórico y sin causar disensiones. Algo que encaja bastante con la teoría de Hubert Pöppel sobre el papel de Castillo en la creación de un consenso poético artificial en la generación del Centenario para evitar casi toda confrontación directa (2000, 154 y ss.).

hispanoamericano: se encuentra claramente expuesto, por ejemplo, en la “Carta abierta” que prelude las *Transposiciones* de Silva, y la expresa magníficamente Martí en su prólogo al *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde: “¡Ruines tiempos, en que no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y sacando oro de afuera, no hace más que quedarse sin oro alguno adentro!” (Martí 35). Lo chocante en Castillo es que el reconocimiento de tal situación no conduzca a ninguna necesidad de transformación de la poesía —no para darle a su época lo que pide, sino lo que necesita—, no lo impulse a pensar de qué manera la poesía debe acoger en su seno esta situación y transformarla poéticamente. Las únicas respuestas posibles para el artista parecen consistir en, por lo que deja adivinar Castillo, ya sea un retiro orgulloso que se niega a considerar siquiera las exigencias de su época, ya sea un sorprendente regreso a la poesía como reiteración y glorificación de los símbolos nacionales que convierte al poeta en guía de la nación. Una respuesta que parece, por lo tanto, o inmovilista o francamente regresiva.

En el primer caso, el poeta debería limitarse a “tocar su violín para las arañas” —para citar una frase por la que Castillo sentía predilección—. Esta elección implicaría la absoluta dedicación del artista a su arte como un sacerdocio exclusivo. Tal idea se ve particularmente clara en su ensayo sobre Mallarmé (tal vez por un movimiento de identificación con el tema que es frecuente en su obra crítica). Allí Castillo pide un arte que, dejando de lado cualquier tendencia docente o intención social, no se preocupe más que de la belleza, no produzca más que placer: “El arte, lo mismo que las flores y tantas otras cosas inútiles y bellas, no debe tener más objeto que deleitar los espíritus. Si ese deleite, por su naturaleza noble y contemplativa, mejora la condición humana, tanto mejor, pero no es ésa su misión” (1965b, 211). Cualquier efecto social, si lo hubiera, sería absolutamente secundario a la naturaleza del arte, que no requiere de ninguna justificación externa a sí mismo. El artista sólo

podría preocuparse por su arte y por la belleza: todo lo demás, la sociedad en su conjunto, quedaría por fuera del ámbito de su atención poética. Esta posición podría ser denominada de un autonomismo estricto, que corresponde claramente a las intenciones de la mayor parte de la propia poesía de Castillo.

En el segundo de los casos, el poeta podría tener una función patriótica que cumplir. En contradicción con la convicción de un arte sin finalidad distinta que la de la belleza, Castillo ocasionalmente elogia a aquellos poetas que “descienden de la torre de marfil” para hacer política, y habla en este caso de un arte que tendría un fin y una utilidad social claros, y cuyo valor podría medirse por este efecto. Esta poesía tendría un sentido político, histórico y patriótico directo: particularmente, reafirmar la unidad nacional. Afirma creer que “la unidad de un pueblo reposa en el culto de sus héroes y sus tradiciones de gloria, y que es necesario que esos héroes y tradiciones sean constantemente exaltados en el canto de la poesía” (1965b, 61). Esta glorificación de la nación constituyó uno de los elementos de la poesía de corte neoclásico y tardorromántico dominante en Colombia durante la época en la que surgió el primer modernismo y contra la que combatieron con fuerza sus exponentes más radicales. Así que resulta un tanto sorprendente ver a un poeta modernista, que ha defendido explícitamente la inutilidad del arte, haciendo afirmaciones como la citada o reiterando que “los poetas son celosos guardianes de las tradiciones de su país; los que mantienen permanentemente encendido, con sus canciones, ese fuego sagrado del patriotismo en que estriba la cohesión y la fuerza de los grandes pueblos” (104); o admirando a Guerra Junqueiro por ser “un poeta cívico, un cantor de ágora y de foro” (265), y a D’Annunzio por haber dejado de lado por un momento la vida aislada y gozosa en sus propiedades para combatir, con la espada y con la poesía, por su patria italiana, en el momento en que “su musa ciñó el casco guerrero” (176). Aquí, el poeta modernista invita a soltar el violín con el que se toca para las arañas y a empuñar, en cambio, la trompeta marcial.

Belleza, idealidad, religión (o de cómo “mi catolicismo es una manera de ser aristócrata”)

Tal vez en la interconexión de las ideas de Castillo sobre la naturaleza de lo bello, la necesaria idealidad del arte y el elemento religioso que ésta conllevaría pueda encontrarse la clave de su ambigüedad profunda entre el afán de modernismo literario y el carácter anquilosado y hasta reaccionario de su concepción de la sociedad y la literatura modernas.

En algunos momentos, Castillo apela a una “manera moderna” en la poesía, cuyos rasgos distintivos serían la preocupación por la forma y la poética de la vaguedad, que promulga la necesidad de una cierta indeterminación que obliga al lector a completar el sentido del poema. De José Joaquín Casas elogia como modernas, o como signos de su sensibilidad moderna, “la flexibilidad, la variedad del ritmo, la riqueza de rima que caracterizan las producciones de las novísimas escuelas poéticas” (1965b, 22). Recomienda los “engarces admirables” (49) de las palabras en Valencia, y habla en general elogiosamente del “artífice enamorado de la forma”³. Su adhesión a una poética de la sugestión aparece en diversos lugares. Así —en este caso, en el contexto de una evaluación de la obra de Julio Flórez—, sostiene que las nuevas fórmulas del arte que su generación aplica están caracterizadas por “una sensibilidad exquisitamente agudizada”, “prendada de una poesía sin efectismos teatrales, hecha toda de penumbra y

-
- 3 Esta poética exige que el artista se pierda en su creación poética, que desaparezca en ella. “Nuestra sensibilidad estética se ha afinado de tal manera, se ha tornado tan exigente, que quisiéramos que el artista pareciese ausente de su obra, como parece estarlo un agua transparente de la copa de cristal que la contiene” (1965b, 116). Sin embargo, en contradicción con esto, es necesario anotar que Castillo exige también en otras ocasiones que el artista muestre sobre todo sinceridad, que dé expresión a su propia alma sin ningún adulterio, al punto que designa como misión del poeta exponer su yo en inmediato diálogo con el lector. El poeta ofrece “su alma convertida en música” (102). Y rechaza a quienes se limitan a ser orfebres del lenguaje, mientras que “aquellos que (...) saben darse a las almas bajo las especies del verso, me conmueven, me subyugan y a veces me hacen llorar” (288).

melodiosa sugestión” (57). Aquí, sin duda, se hacía sentir la presencia directa de Silva, quien, en palabras de Castillo, “huía de la poesía declamatoria y teatral, prefiriendo sugerir las cosas de modo delicado y sutil a expresarlas directamente” (30). En efecto, el protagonista de la única novela de Silva, *De sobremesa*, había expresado que “yo no quiero decir sino sugerir” (Silva 1977, 117).

A pesar de este recurso a la idea de que existe un modo propiamente moderno de hacer poesía, Castillo muestra en múltiples ocasiones una concepción claramente ahistórica de la belleza y del arte. La belleza a la que aspira es la “belleza perenne” de los clásicos. En un par de los libros de Papini encuentra “algunos de los caracteres en que se reconocen las creaciones de la belleza predestinadas a la perennidad. Y escribir un libro así, uno sólo siquiera, ¿no es acaso la suprema ambición de todo máximo artista?” (Castillo 1965b, 187). Se remite también a la idea, que toma prestada de Jean-Marie Guyau, según la cual las leyes de la rima son eternas y corresponden a la naturaleza humana (99), y en otro lugar afirma que para ser gran artista es necesario reconciliarse con las formas clásicas: “no se puede ser grande artista sin mantenerse dentro de la tradición clásica” (30).

Ahora bien, uno de los rasgos más interesantes de los modernistas es que intentaron superar la ideología de los modelos perennes a los que apelaba el neoclasicismo, dejar atrás su admiración irrestricta por los grandes modelos clásicos. Baldomero Sanín Cano, en su famoso “Núñez poeta”, había considerado que ciertas rimas fáciles, que podían haber calado en el siglo XVI, ya no eran válidas a finales del siglo XIX, por simple y llana sofisticación del público lector (véase Sanín 23). Una afirmación como ésta sólo es posible bajo el presupuesto de que el arte es, por naturaleza, histórico, de modo que lo que ayer podía parecer muy original y muy bueno bien puede que no lo sea hoy. Tal presupuesto revela la penetración de la conciencia histórica en el arte, un proceso de cuyas repercusiones en la Colombia de *fin de siècle* dan testimonio las reflexiones de Max Grillo o José María Rivas Groot; ambos se preguntaron una y otra vez cuál debía ser el carácter del arte y la poesía que respondiera

a la situación histórica en la que vivían. En general, el modernismo hispanoamericano tiene a su favor el haber intentado ofrecer una respuesta a *su propia* época, en contraposición a la tentación inmovilista que representaron las estéticas neoclásicas e hispanistas. Por esta razón prestaron tanta atención a las novedades europeas, que veían como fuente de oxigenación de las literaturas hispanoamericanas. Tal voluntad de contemporaneidad, sin embargo, se ha perdido completamente en Castillo, quien muestra más bien una transacción con la creencia en una belleza eterna e inmóvil defendida por los neoclásicos, aunque el modelo de belleza no lo ofrezca ya Horacio sino Verlaine. ¿Cómo compararlo con ese Martí que en 1882 escribió que “no hay obra permanente” (37), que siente agudamente la época en la que le tocó vivir y sólo puede pensar la poesía en la encrucijada de un tiempo de alumbramiento, con tantas dudas como esperanzas? Castillo, por su parte, sólo tendrá como respuesta para la vanguardia un silencio sepulcral, apenas roto por alguna expresión desdeñosa como la del prólogo de *Los siete carrizos*, su último libro de poesía: “los flamantes adoradores de la Musa dadaísta, avancista o futurista, y esto con muy contadas excepciones, han hecho de la poesía algo amorfo, gris e impersonal” (1965a, 110).

Esto nos lleva a pensar que Castillo, por más que en su propia poesía siga siendo fiel al estilo del modernismo, se ha reconciliado con algunos de los principios poéticos que hicieron parte del marco cultural del proyecto conservador de la Regeneración. ¿Cómo es posible semejante transacción? Sobre esto pueden lanzar algunas luces las ideas que expresa respecto a la relación entre religión y poesía, unas concepciones que muestran sorprendentes coincidencias con el pensamiento de Miguel Antonio Caro —el intelectual más destacado de la Regeneración y un católico fervoroso y militante—. En un artículo que constituye la exposición más completa de su pensamiento estético, Caro había defendido la idea de que la idealidad es “elemento esencial del arte” y, además, que “todo ideal es directa o indirectamente religioso” (367). Para Caro, sólo el catolicismo era la realización plena de la religión, de manera que era el catolicismo

la fuente a la que debía recurrir el arte para superar las limitaciones de lo fácticamente dado y alcanzar algún aliento de trascendencia. Ahora bien, en la personalidad de Castillo la religión no tiene, ni de lejos, un papel tan importante como en la de Caro. Sin embargo, en sus ideas estéticas también entra una cierta vaga religiosidad de carácter estetizante, que funciona en su crítica como criterio de aceptación y de exclusión: le permite no sólo acoger la religiosidad católica en poesía, sino rechazar aquel arte en el que no encuentra un eco de religiosidad. Y esto se debe a que la religión y el arte, para Castillo, resultan ser aliados frente a ese enemigo común que es la malhadada trinidad de materialismo, utilitarismo y democracia de la época moderna, en la que “los últimos dioses se van y un viento de glacial materialismo y de ruín negación de lo divino, [sic] desarraiga todos los rosales místicos que el hombre había plantado sobre la tierra” (1965b, 24). Para Castillo, al igual que para Caro, la religión y la poesía viven sólo en el elemento de la idealidad, es decir, en la búsqueda de un absoluto que no se puede dar en la limitación de lo fácticamente dado. Para Castillo, la religión “se confunde con esa inquietud del pavoroso enigma que nos rodea” (67). De ahí que rechace la representación directa de lo feo y el interés puramente sensual en la poesía; de ahí también que excluya incluso la posibilidad de una verdadera poesía femenina, por la naturaleza demasiado terrenal y erótica de las mujeres. “Debido a la fatalidad de su sexo, el arte que han creado es un arte crudamente materialista, hecho todo de instinto y de sensación” (96). Todo verdadero poeta, por el contrario, debe ver el universo como

una selva de símbolos, un sistema de cifras que representa realidades espirituales [...]. El universo que abarcan nuestras percepciones sensoriales, deficientes y a veces falaces, no es el universo total. Más allá de ese mundo empieza otro infinitamente más rico en aspectos y matices que sólo puede intuir el poeta dotado de genial extralucidez, de una agudísima supervisión. Y ese don les falta por completo, o casi por completo, a las mujeres de letras. (Castillo 1965b, 96)

Allí donde Castillo habla más por extenso de la belleza queda bastante claro por qué razón la enlaza tan estrechamente con el sentimiento místico. El sentimiento de lo bello permitiría sentir “las misteriosas afinidades” que unen a los hombres y las cosas. La belleza, dice, “es un espejo paseado a través del universo, pero un espejo embrujado en que todo se aprestigia y sublima. Lejos de darnos, con fría fidelidad, meras copias de los seres y de las cosas, ofrece la imagen del mundo no como es sino como debiera ser” (103). “Y es porque en el reino del arte no tiene entrada la fealdad ni la vileza, o mejor dicho, sí la tiene, pero al franquear sus puertas de oro, se convierten en motivos de inmortal belleza y sublime poesía” (104). Como se ve, para Castillo, en el arte lo bello tiene una presencia exclusiva. Algo semejante afirma para validar el realismo idealizado de un pintor como Acevedo Bernal: “Nuestro artista amaba la realidad y se inspiraba en ella. Pero las porciones de esa realidad que transportó están bañadas en veinte aguas purificadoras, embellecidas, sublimadas” (149). La belleza del arte sólo puede tener lugar si se elimina lo feo o se lo transfigura en belleza artística. La propia prosa de Castillo se caracteriza por esa absoluta delicadeza que excluye sistemáticamente lo feo (piénsese, por contraposición, en la importancia que la exposición directa de lo feo y lo terrible, lo decadente, tienen en la novela de Silva *De sobremesa*).

La búsqueda de lo ideal, teñida de un elemento religioso, se contrapone al materialismo. De ahí que Castillo muestre respeto por toda concepción que considere alguna forma de espiritualidad como parte de la realidad, incluso si tiene visos de mera superstición. Por ejemplo, cuando elogia las ideas de Maeterlinck o de Amado Nervo, cuya “huida de la filosofía” (1965b, 241) se resume en cierta desconfianza de la razón que lo acerca al credo católico. Castillo asume, tal como se ve en múltiples lugares, una especie de catolicismo estético, como respuesta a la necesidad de creer, y celebra, en consecuencia, que a Nervo la angustia amorosa lo impulse a tener fe en la inmortalidad del alma. De ahí también se deriva, en sentido inverso, su distancia frente a la poética de Luis Carlos

López: “En vano, pues, es buscar en la obra de López la expresión de una idea, de un sentimiento que se levante un palmo sobre el polvo de la tierra. Toda ella es un desierto árido en que sólo medra la amarga retama del más crudo materialismo” (77). E igualmente esto explica su desconfianza frente a Anatole France, cuyos textos considera peligrosos por demasiado conducentes al nihilismo, por haberse atrevido a poner en duda algunas de las ideas que a su juicio son absolutamente necesarias para la supervivencia de las naciones modernas, y por haber faltado así al deber del artista con su patria.

France es, como Renán, un mago de la palabra escrita, y en sus páginas parece a ratos escucharse el susurro de las abejas que melificaban en los jardines de Academos. ¡Pero tened cuidado! El encanto irresistible que de ellas emana está lleno de peligro. Bajo su ironía sutil y encantadora —que hace recordar la de Luciano Samosata— fluye una vena de acerbo desencanto, de incurable pesimismo. France se ha burlado de la familia, de la religión, de la patria, de todos los que un pensador moderno denomina “prejuicios necesarios”, porque si la fe en ellos desapareciese, se produciría un cataclismo en la vida de los pueblos civilizados. (1965b, 206)

El modernismo, en sus momentos más puros y duros, comprendió el nihilismo moderno como un trance que era necesario atravesar sin anteojeras y asumiendo incluso sus conclusiones más angustiantes. Silva, por ejemplo, había captado en Nietzsche la pérdida de evidencia de todos los valores cristianos como algo ya realizado, algo que no podía ser negado y que iba a ser determinante para el futuro del mundo occidental (véase Silva 208-212). Martí, en el prólogo ya citado, escribe: “Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben” (Martí 37). En contraposición, Castillo se refugia en un convencido catolicismo estetizante, lo que él llama un catolicismo nietzscheano. “Profeso el aristocratismo radical de Nietzsche, y odio

cordialmente las democracias enemigas del arte y blasfemas de la belleza. [...] Mi catolicismo es una manera de ser aristócrata. [...] Por eso soy católico, pero católico nietzscheano” (citado en Pöppel 136). Por más suave que parezca este catolicismo estetizante, lo cierto es que no lo lleva en ningún momento a la tolerancia frente a posiciones divergentes, sobre todo en lo que respecta a la religión católica. Así, sostiene que “no es cuerdo calificar de impostura una creencia que nos ayuda a soportar la pesadumbre del fondo de la vida” (Castillo 1965b, 67), y considera los ataques de Guerra Junqueiro a las diversas religiones como conceptos anticientíficos y simplistas, “relegados por una crítica severa al museo de las viejas ideologías” (266).

En suma, por la vía un tanto excéntrica del esteticismo y el aristocratismo, y sin ahorrarse algunas contradicciones y tensiones internas, Eduardo Castillo pudo acordar el modernismo con los presupuestos fundamentales de la poética nacionalista y católica de la Regeneración: la concepción ahistórica de las formas artísticas; la necesidad del elogio de la patria y el culto a sus héroes; el fundamento religioso de la poesía, y la bondad última de la religión católica. De esta manera, a pesar de la fidelidad que su poesía muestra hacia las formas del modernismo, ha diluido completamente el trasfondo problemático de esta poética en una transacción conciliadora.

Obras citadas

- Aguirre, Luz Análida. 2004. “*Cromos. Revista Semanal Ilustrada* y la crítica de arte en Colombia”. Trabajo de investigación para optar al título de Magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia, Medellín.
- Baudelaire, Charles. 1999. *Salones y otros escritos sobre arte*. Guillermo Solana (trad.). Madrid: Visor.
- Caro, Miguel Antonio. 1951. “La religión y la poesía”. En *Artículos y discursos*. Bogotá: Editorial Iqueima.
- Castillo, Eduardo. 1965a. *Obra poética*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

- Castillo, Eduardo. 1965b. *Tinta perdida: prosas*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 1987. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez, David. 1992. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Colcultura.
- Martí, José. 2002. “Prólogo al *Poema del Niágara*”. En Miguel Gomes (ed.), *Estética del modernismo hispanoamericano*, 35-52. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Medina, Álvaro. 1978. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Pöppel, Hubert. 2000. *Tradición y modernidad en Colombia: corrientes poéticas en los años veinte*. Traducción de Carlos Emel Rendón. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Romero, José Luis. 2006. *El ciclo de la revolución contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sanín Cano, Baldomero. 1987. *El oficio del lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, José Asunción. 1977. *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.