

A ORILLAS DEL TIEMPO: DECADENCIA Y DECADENTISMO EN LA OBRA DE
TOMÁS VARGAS OSORIO

NATHALIE RODRÍGUEZ ORTIZ

TRABAJO DE GRADO

Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2015

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Óscar Torres Duque

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

ÍNDICE

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: TOMÁS VARGAS OSORIO ANTE LA CRÍTICA.....	6
1.1. Historia editorial y comentarios críticos	7
1.2. Otras aproximaciones: costumbrismo y modernidad narrativa.....	17
2. LA FAMILIA DE LA ANGUSTIA Y HUELLA EN EL BARRO: DE LA DECADENCIA AL DECADENTISMO	29
2.1. Consideraciones teóricas sobre la idea de la decadencia	32
2.2. Los idiomas de la decadencia: perspectivas de la decadencia europea a finales del siglo XIX	35
2.3. Crisis y desintegración: la idea de la decadencia en Tomás Vargas Osorio.	43
2.4. Decadencia y decadentismo: El camino del espíritu.....	56
2.5. “Cuaderno de paisajes”: un proyecto de literatura nacional	64
3. VIDAS MENORES: UNA GEOGRAFÍA DE LA INTERIORIDAD	81
3.1. “Riel” y “Rosalinda”: viaje, infancia y tiempo interior	82
3.2. “Casa de Reposo”: Enfermedad y angustía.....	91
3.3. “Vida de Eugenio Morantes” y el arte nuevo	97
4. CONCLUSIONES	105
5. BIBLIOGRAFÍA	108

¿Para qué inquirir la causa? ¿Para qué preguntar cuándo llegaría la vida? Los que mucho viven son los que menos creen vivir, o creen que menos viven los que esperan siempre, a orillas del tiempo, la vida.

Tomás Vargas Osorio, "Rosalinda", 114

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: TOMÁS VARGAS OSORIO ANTE LA CRÍTICA

Cuarenta años después de la temprana muerte de Tomás Vargas Osorio en 1941, Jaime Mejía Duque abre su ensayo sobre el autor santandereano aludiendo al acto de justicia histórica que significaba hablar sobre un escritor colombiano tan desconocido como Vargas Osorio¹. No sobra decir que hoy en día la situación no ha cambiado y que la obra de Tomás Vargas Osorio solo ha recibido un reconocimiento parcial e insatisfactorio por parte de la crítica. Únicamente en trabajos más recientes se puede hablar de una revalorización tardía de su obra en el marco de las investigaciones regionales de la UNAB sobre la novela santandereana, las cuales también han incentivado la edición de dos libros: *Biografías Imaginarias*, del año 2002, y *Santander alma y paisaje*, del año 2001². A pesar de este interés tardío por su obra, todavía restringido a la región de Santander, Tomás Vargas Osorio sigue siendo un desconocido en el ámbito literario y cultural del país.

Se podría decir, según la imagen mítica que de Vargas Osorio se ha repetido en manuales e historiografías literarias, que tal olvido fue ocasionado por la muerte temprana del autor, a los treinta y tres años, la cual dejó muchos proyectos inacabados y escindió fatalmente la “evolución” de su producción literaria. Su obra, entonces, la conformarían cuatro publicaciones: *Vidas Menores* (1937), *Huella en el barro* (1938), *Regreso de la muerte*

¹“Nunca antes, al hablar de un escritor colombiano del pasado, habíamos sentido esta impresión punzante de estar coadyudando un acto de justicia histórica. La obra de Tomás Vargas Osorio (Oiba, 1908 – Bucaramanga, 1941), suspendida en plena evolución por la fatalidad, era para nuestra percepción histórica literaria el verdadero “eslabón perdido” en el amplio periplo de nuestra prosa narrativa...”(246).

²*Biografías imaginarias* recopila los cuentos de *Vidas menores* (1937) y el grupo de narraciones que aparecen en la sección “Cuentos santandereanos” de sus *Obras* (1948). Por otra parte, como lo indica su título, *Santander, alma y paisaje* se enfoca en los ensayos y cuentos que tienen como temática el ámbito santandereano.

(1939) y *La familia de la angustia* (1941), junto con otros tantos textos periodísticos y narrativos que figuran como “retazos” de novelas en nuestras historias literarias. Sin embargo, corresponde preguntarse hoy en día si esta es la razón principal de su desconocimiento o si otros factores editoriales e historiográficos pudieron tener mayor influencia. En efecto, al revisar la bibliografía existente sobre Vargas Osorio, se puede concluir que su desconocimiento no corresponde a una obra inacabada o inmadura, sino a dos razones muy puntuales: por un lado, la difusión marginal y esporádica de su obra, que probablemente afectó su lectura conjunta en el ámbito nacional, y por otro, la recepción tardía de la crítica que se enfocó solamente en el rótulo piedracelista.

1.1. Historia editorial y comentarios críticos

Entre 1944 y 1948 la Imprenta departamental de Santander publica póstumamente el primer tomo de las *Obras* de Vargas Osorio por decreto de la Secretaria Departamental de Santander. La compilación, a cargo de Jaime Ardila Casamitjana, incluye los cuatro libros nombrados anteriormente y añade otras cuatro secciones: “Cuentos santandereanos”, “Bitácora”, “Poemas varios” y los textos periodísticos que escribió para el “Suplemento literario” de *El Tiempo*. Aparte de esta edición póstuma, durante los años cincuenta y sesenta la obra de Vargas Osorio es prácticamente olvidada por el sector editorial. Solo hasta 1990 la Gobernación de Santander imprime nuevamente el libro en la colección Páginas de la cultura santandereana. Esta edición de sus *Obras*, o más bien reimpresión en sentido literal, adolece de una mínima labor editorial, ni siquiera en el sentido de un gran aparato de crítica textual, sino en cuanto se refiere a la más mínima revisión de las fuentes

originales, corrección de las numerosas erratas y recopilación de textos periodísticos que no han sido incluidos.

Esta situación editorial contribuyó mayormente al desconocimiento de su obra y también influyó en la recepción fragmentaria y tardía de esta. Las ediciones esporádicas que aparecen entre los años ochenta y noventa a cargo de Procultura solo recopilan algunos poemas de *Regreso de la Muerte* y uno que otro fragmento de sus cuentos; además, estas ediciones tienen una difusión completamente marginal y aparecen siempre como parte de colecciones estrictamente regionales. Es significativo también que los libros editados a cargo de la UNAB aparezcan como parte de la colección Biblioteca Mínima Santandereana, proyecto que tiene como propósito recuperar la producción de autores santandereanos olvidados por el sector editorial; sin embargo, una versión crítica de sus *Obras* es todavía un proyecto necesario e inconcluso.

Los comentarios críticos de su obra no son menos desafortunados que su historia editorial. La gran mayoría aparecen inmediatamente después de su muerte en periódicos y revistas literarias, donde amigos y contemporáneos que lo estimaban intentan reconstruir un perfil personal del autor³. Aunque no son nada despreciables, estos homenajes y recuerdos, por su naturaleza propia, no pretenden profundizar en la obra del autor, citando a Alfonso Hanssen, podemos decir que la intención primordial es “buscar, antes que valorar, a Tomás Vargas Osorio” (1847). El estudio preliminar que Jaime Ardila Casamitjana escribe para las

³Otros textos con este mismo tono son: *Recuerdo y Réquiem de Tomás (1942)* de Roberto García Peña, *El maestro Tomás Vargas Osorio (1942)*, por Jaime Ardila Casamitjana; *Tomás Vargas Osorio*, por Jesús Zárate Moreno; *Recuerdo para Tomás Vargas Osorio (1946)*, por Oscar Rojas Jiménez; *Al pie de la sombra de Tomás Vargas Osorio, sonetos* por Rafael Gutiérrez González, y *La mano abierta (2010)*, de Belisario Betancur.

Obras de Vargas Osorio hace parte de esta categoría y, como lo indican las palabras de su autor, solo intenta dar un panorama general de la personalidad de Vargas Osorio, antes que valorar su obra en el contexto de la época:

Aunque escribo estas líneas con amor, no puedo desechar la idea de que estoy asumiendo el papel y la condición de un crítico y esta certeza me turba e incómoda, pues soy, por temperamento, enemigo de cualquier intromisión del espectador en la obra de arte. Considero la crítica como empeño absurdo de llegar, por otros caminos, hasta allí a donde fue el creador por el único sendero posible, el de su propia fiebre. No acierto a encontrar conexiones practicables entre estos dos mundos, tan distantes y tan diferentes. (7)

En este “Estudio preliminar”, que ha sido el referente para hablar de la obra de Vargas Osorio en múltiples ocasiones, Casamitjana pareciera estar más motivado a mostrarnos sus propias preocupaciones a la luz de algunos aspectos superficiales de la obra de Tomás Vargas Osorio que en ensayar una introducción, análisis o interpretación de la obra del escritor. Casamitjana, fiel creyente en la noción de la obra como un organismo vivo, que puede ser comprendida solo por medio de la sensibilidad y la intuición, se preocupa por defender vorazmente un modelo de “poeta puro” que representaría ejemplarmente Vargas Osorio⁴. De esta forma, las incursiones de Vargas Osorio en el género narrativo y el periodístico son consideradas por Casamitjana como antipoéticas.

⁴El fragmento completo es bastante explicativo sobre la posición que Casamitjana asume en todo el texto: “Para él, las palabras no son medios de expresión, sino expresión en sí mismas, cosas. No las toma como convenciones útiles para la comunicación entre los hombres, sino que las eleva a una categoría superior, las emancipa, les quita el trivial oficio y hace de ellas seres vivos, completos fines y no medios, metas y no caminos. Esta peculiar condición del verdadero artista literario es suficiente como sistema de valoración crítica, para distinguir a los genuinos creadores de los aficionados o imitadores” (36).

Análisis como estos tienden a presentar a Vargas Osorio como un poeta que solo se aventuró en la escritura periodística y narrativa, desligando su obra en prosa de su obra poética por considerarla anti literaria; en consecuencia, anula también la dimensión poética que adquiere en su obra el género periodístico y la prosa narrativa.

En cuanto a esta última, Casamitjana solo exalta los valores regionales y el tema de la muerte como un punto central en su vida y obra: “Busquemos, pues, al hombre Tomás Vargas Osorio y a la obra que lo perpetúa, en función de su destino, ese destino trágico que lleva en sí mismo su miseria y gloria, su pequeñez y su grandeza, y tengamos, para medirnos, una dimensión cardinal: la muerte. Este es el punto de partida y la meta, al tiempo” (19).

Esta introducción, desentendida casi completamente del contenido que pretende analizar, comienza a labrar el mito de una obra forjada exclusivamente por y para la muerte. Este será uno de los criterios predominantes que justificarán la creencia extendida de que Vargas Osorio solo produjo una obra inmadura, incompleta y tajantemente detenida por la muerte. De ahí que la mayoría de homenajes posteriores, consciente o inconscientemente, reiteren este perfil del autor. Entre ellos, se hallan las notas que aparecen en diversos periódicos y boletines de Bogotá y Santander, en los cuales se encuentran inclusive comentarios como el siguiente: “Tomás Vargas era un triste fundamental. Todo en él estaba regido por la tristeza” (RVDI 276-77).

Aunque el tema de la muerte es relevante en toda la obra de Vargas Osorio, este hace parte de una reflexión mucho más amplia sobre la decadencia de los valores humanísticos en

Occidente y su particular crítica al proyecto moderno. Tal reflexión debe ser leída en consonancia con la totalidad de su obra, la cual es fácilmente clasificable no solo por los diferentes géneros que Vargas Osorio ensayó, sino también por la unidad estilística, temática y reflexiva que develan, lo que ya hace cuestionable aquella noción de una obra inacabada.

Por ejemplo en *Regreso de la Muerte* (1939) se pueden encontrar relaciones con su obra narrativa y ensayística en cuanto a imágenes, metáforas y recursos estilísticos y temáticos. La angustia del hombre moderno ante la muerte desprende de una crisis a los valores tradicionales, pero también es el tema central en varios artículos de su obra periodística y de *Huella en el barro* (1939)⁵. Por otro lado, la imagen del poeta que se aventuró en la escritura periodística como un mero pasatiempo puede ser refutada fácilmente con una mínima lectura de su obra. Igualmente, tan solo con revisar sus datos biográficos podemos observar la filiación que Vargas Osorio tuvo con la labor periodística durante toda su vida.

Aunque Tomás Vargas Osorio nació en Oiba, Santander, la mayor parte de su vida transita entre Bogotá y Bucaramanga, donde se inició tempranamente en el periodismo y colaboró para varios periódicos. Antes de terminar el bachillerato en el Colegio Universitario de El Socorro, viajó a Bogotá en 1926, donde hizo sus primeras publicaciones en *El Diario Nacional*. En 1929 regresó nuevamente a El Socorro y continuó trabajando en la redacción

⁵ No es de extrañar que los trabajos académicos sobre Vargas Osorio también sean escasos. El trabajo de grado de Javier R. Mahecha López se titula *La idea de la muerte en la poesía de Tomás Vargas Osorio* (1996), en él se expone que solo en su poesía se refleja directamente su pensamiento. Su idea sería novedosa por la combinación entre mórbido y lo sublime. El ciclo de la muerte como tema poético del santandereano domina tres instancias: a) La visión que sobre ella tiene el poeta b) El diálogo que realiza el poeta con la muerte (que requiere un viaje) c) El regreso del viaje con el aprendizaje del mismo y con una nueva idea de la muerte. Así mismo, existen tres formas de ver la muerte: a) desde la vida, b) desde la muerte c) el paisaje como síntesis de esas dos.

del periódico *Vida Nueva*. A pesar de que empezó a enfermar durante estos años, su actividad literaria y periodística no se detuvo. En 1936 ocupó un cargo en la Contraloría General de la República y un año después se convirtió en director de *Vanguardia Liberal*. Al mismo tiempo, publicó en 1937 su primer libro de narrativa *Vidas Menores*. En el curso de cinco años dirigió y fundó el periódico *El día* y continuó con la redacción de *Vanguardia Liberal* en Bucaramanga, hasta que una afección en la rodilla derecha, cáncer óseo, lo debilitó de tal manera que fue necesario amputarle la pierna. En 1941 el director de *El Tiempo*, Eduardo Santos, le concedió una pensión anticipada que le permitió regresar a Bucaramanga, donde pasó sus últimos días. En este lapso de tiempo, Vargas Osorio alcanzó a terminar su último ensayo: *La familia de la angustia* (1941).

Como podemos observar, su obra narrativa se forja paralelamente con su obra periodística, compartiendo casi por completo los mismos temas y preocupaciones. Sus artículos participan con el resto de su obra el mismo estilo lírico y ánimo ensayístico de los dos libros que componen oficialmente su producción ensayística, y si se los mira en conjunto, se puede apreciar que cada uno representa un abordaje, desde otro ángulo, de los mismos temas. De la misma manera, en sus notas periodísticas aparecen fragmentos de sus proyectos novelísticos, mostrando así que separarlos definitivamente de su obra es problemático e ineficiente: Vargas Osorio fue poeta en todos los géneros que practicó durante su vida, incluido el periodismo.

A pesar de que los textos periodísticos y narrativos ocupan una parte considerable de su obra, y fueron publicados antes de su hito editorial en *Piedra y Cielo*, se encuentran

comentarios que seguramente por falta de lectura consideran su obra periodística y narrativa como un accesorio a su labor como poeta:

El dominio de la muerte es obsesión de su poesía, como iba a serlo después en la de la mayoría de sus compañeros. El tema lo trató con la transparencia que fue propia de sus escritos. Se pensaría que su prematura desaparición no le permitió elaborar obra poética de mayor extensión. O que los reposos que le concedieron sus trabajos periodísticos prefirió consagrarlos a la invención de relatos o al análisis de circunstancias, libros y autores (345).

El anterior comentario de Fernando Charry Lara sintetiza casi por completo la imagen de Vargas Osorio en la crítica. Su obra narrativa y periodística pasa desapercibida, Vargas Osorio trasciende principalmente como poeta “menor”, perteneciente al grupo piedracelista. Y si hablamos del piedracelismo, podemos confirmar que no hay historia literaria que desde la publicación de los cuadernos de *Piedra y Cielo* entre 1939 y 1940, no se haya encargado de cuestionar o afirmar la existencia del grupo en términos de generación, credo estético, escuela literaria o movimiento. Una polémica que a lo largo de dos siglos tanto críticos como sus mismos integrantes han ayudado a crear⁶. Aunque el tema ya ha sido reevaluado en varias ocasiones, lo que cabe señalar aquí es cómo esta polémica afectó el estudio de la obra de Vargas Osorio, especialmente en los años ochenta, cuando se comienza a cuestionar la ubicación del grupo en la historiografía colombiana.

⁶Beatriz Restrepo hace notar que la polémica se generó en torno a las diferencias entre los comentarios sobre la naturaleza del grupo y no sobre los versos de los poetas que supuestamente conformaban *Piedra y Cielo*. De cualquier manera, el carácter mítico del grupo dificulta identificar con exactitud siquiera a sus supuestos integrantes (28). El grado de distanciamiento histórico con *Piedra y Cielo* también ha generado diversas perspectivas, pero todas coinciden, al menos, en reconocer que el grupo fue mitificado tempranamente.

De este modo, los dos comentarios que más se repiten desde la *Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974)* de Andrés Holguín, hasta el capítulo sobre piedracelismo de Fernando Charry Lara en *Antología de la poesía Colombiana* (1996), son precisamente los que señalan la evidente inclinación, en su obra, hacia la temática de la muerte, y la fatalidad de su muerte prematura. Este último ya cuestionable como criterio literario, en cuanto evade y anula cualquier intento de crítica por considerar que Vargas Osorio no alcanzó la “madurez plena”.

Estas nociones se repiten en el artículo de Rafael Gutiérrez Girardot “El piedracelismo colombiano” (1990) y al de Juan Gustavo Cobo Borda en *Historia de la poesía Colombiana, Siglo XX* (2008). En estos textos Vargas Osorio aparece como un poeta menor entre todos los poetas del grupo piedracelista. En *Poesía Colombiana del siglo XX*, de Henry Luque Muñoz excluye su nombre de la entrada sobre el grupo *Piedra y Cielo*, lo mismo sucede en “El piedracelismo” (2007) de Piedad Bonnet⁷, donde Darío Samper comparte con Vargas Osorio el papel secundario dentro del grupo. En pocas palabras, para la crítica, la temprana muerte temprana de Vargas Osorio es una sombra que se proyecta sobre toda su obra, imposible casi imposible el acceso a ella.

Ahora, si hablamos de la opinión de uno de sus coetáneos del grupo piedracelista, Carlos Martín le rinde un homenaje tardío en un libro que Procultura encargó en el año 1990, allí

⁷A pesar de que Piedad Bonnet defiende el grupo piedracelista como un hito editorial y no como un movimiento, su imagen de Vargas Osorio no se separa de las de otras historiografías: “Sus versos están constituidos con un lenguaje que aspira a la sencillez; y sin abatimientos, hay en ella una inclinación al tema de la muerte. Su obra “muy sugestiva”, según palabras de Andrés Holguín, tristemente quedó truncada en razón de la desaparición del poeta. El poema “Linde”, que abre *Regreso de la Muerte*, es una buena muestra de sus cualidades poéticas” (219).

aprovecha la ocasión para defender la unidad poética del grupo. Según Carlos Martín, Tomás Vargas Osorio fue uno de sus iniciadores, partícipe consciente, tanto de las diferencias individuales como de la orientación común, alimentada por similares vivencias, influjos y circunstancias que estimularon un frente de renovación e innovación (7). Además, dice Carlos Martín; la tendencia historiográfica de recortar el grupo como principalmente poético dejaría a un lado otras formas literarias que serían consustanciales a *Piedra y Cielo* como el teatro de Jorge Rojas.

Teniendo en cuenta este argumento, no es difícil identificar la esencia mítica y atemporal que se crea al incluir obras que sus autores publicaron de manera separada e incluso décadas después de la publicación única de los cuadernos *Piedra y Cielo*. Vargas Osorio era el mayor de todos los poetas, y al momento de la aparición de los cuadernos, ya había publicado gran parte de su obra narrativa y ensayística, la cual mostraba claramente su estilo y temas predilectos. A la par, si se tiene en cuenta que Vargas Osorio no vivió para presenciar la posterior polémica que generaría el grupo piedracelista⁸, resulta cuestionable incluir su obra a la de los otros integrantes del grupo que produjeron obras completamente heterogéneas.

⁸El uso de los términos “piedracelismo” y “piedracelista” ya implican una dificultad de por sí. Al revisar los diversos comentarios que han cuestionado la existencia del grupo, se podría decir que la noción más permanente con la que se asocia el piedracelismo es “un frente de renovación poético”, incluso con las disparidades de propuestas estéticas entre sus miembros. Por ejemplo, Rafael Gutiérrez Girardot se refiere en 1984 al piedracelismo como el frente de “renovadores de la literatura colombiana”, conscientes del papel transformador de la poesía en la sociedad para modificar la manera de pensar (842). Sin embargo, a los únicos autores a los que Girardot hace referencia dentro del grupo de *Piedra y Cielo* son Jorge Rojas y Eduardo Carranza, no hay en el artículo ninguna alusión a otros integrantes menos conocidos que sustente tal afirmación. Jaime García Maffla también defiende el piedracelismo como una generación, no un movimiento, que se caracterizó por “la máxima aproximación a las vanguardias” (648). En su texto tampoco hay citas o referencias de los poetas menos conocidos del grupo que sustenten tal afirmación.

Aunque Vargas Osorio no vivió para emitir un juicio sobre la naturaleza del grupo, en algunos de sus artículos periodísticos podemos leer cómo Vargas Osorio relacionaba su obra con la de sus contemporáneos. Por ejemplo, en el ensayo “El tema de la muerte en la poesía Colombiana”, de *Huella en el Barro*, Vargas Osorio no identifica ninguna clase de corriente en el panorama de su época en el que pudiera incluirse, más bien observa cierta afinidad de temas y problemas en su generación que surgen de circunstancias históricas similares, pero nada cercano a un movimiento como tal.

De cualquier forma, aunque los argumentos de Carlos Martín han sido debatidos y refutados numerosas veces, la extendida polémica ha ayudado de manera indirecta a revalorizar la pertinencia de ubicar a Vargas Osorio dentro del piedracelismo. Dentro de esta propuesta, el grupo *Piedra y Cielo* se consideraría más un hito editorial que un movimiento literario con una estética y propósito definidos. En este mismo sentido, Oscar Torres Duque considera que la obra de Vargas Osorio merece otras categorías de análisis que se adecuen más al contexto de producción de su obra y a los problemas que esta plantea, tanto por criterios estéticos como temáticos⁹.

De este modo, si revisamos la obra ensayística y narrativa de Vargas Osorio, que ha sido ignorada más explícitamente por la crítica, encontramos un marcado interés en el tema de la decadencia y su tratamiento estilístico, el decadentismo, lo que nos llevaría a pensar en otras categorías para analizar su obra. Tal interés no es solo evidente en toda su obra en

⁹ Según Oscar Torres Duque, los aspectos que podían haber cohesionado al grupo como el interés o admiración por la obra purista de Juan Ramón Jiménez, sus afinidades con la Generación del 27 y su casi indiferencia por los recursos técnicos, temáticos e ideológicos de los movimientos de vanguardia nos permiten ya establecer algunas diferencias y similitudes importantes con Vargas Osorio (74).

prosa, sino que también es expresado por él mismo numerosas veces, sin embargo, es esta vertiente de su obra la que precisamente ha generado comentarios más contrariados e inexactos dentro de su escasa crítica.

1.2. Otras aproximaciones: costumbrismo y modernidad narrativa

En 1989, Jaime Mejía Duque publica un ensayo sobre Tomás Vargas Osorio en que, a pesar de no criticar realmente la noción de una generación o movimiento piedracelista, sí defiende la obra de Vargas Osorio como sustancialmente diferente a los cuadernos de *Piedra y Cielo*. Encontramos aquí tal vez el primer intento aislado por distanciar a Vargas Osorio de la “corriente piedracelista” y rescatar su obra narrativa.

La aparición de los rasgos antirealistas en la narrativa, en contraposición al realismo que se le había adjudicado al costumbrismo en sus acepciones naturalista o regionalista es el foco de la argumentación de Mejía Duque. Sin distanciarse mucho de los principales criterios que definen en nuestras historiografías la noción de una narrativa moderna, al menos hasta el siglo pasado, Mejía Duque propone que la narrativa de Vargas Osorio es la primera que verdaderamente se aleja de los modelos formales e ideológicos del costumbrismo, corriente considerada por Mejía Duque ya arcaica y desgastada hacía comienzos del siglo XX. De ese modo, *Vidas Menores* (1937), el primer libro de narrativa de Vargas Osorio, vendría a representar una concepción más compleja del paisaje y del mundo que la óptica anodina o acrítica del costumbrismo (275).

Por otro lado, Mejía Duque afirma que a pesar de estas innovaciones en los cuentos de Vargas Osorio, el hecho de no haber alcanzado a desarrollarlas en la estructura de la novela; para “cristalizar” esas importantes y necesarias renovaciones, impidió finalmente la consagración de una modernidad narrativa incipiente. Tal impedimento pareciera tener para Mejía dos explicaciones: por un lado, la muerte del autor que corta abruptamente con la “evolución” de su obra narrativa; y por otro lado, un límite histórico- cultural entre la estructura de las subjetividades de sus personajes y la estructura de la sociedad colombiana de los años treinta, que se encontraba todavía sumergida en el siglo pasado.

Siguiendo la argumentación de Mejía Duque, si la estructura mental de un intelectual esteta y meditativo como Eugenio Morantes, protagonista del fragmento novelístico *Vida de Eugenio Morantes*, no corresponde con ninguna subjetividad que se encontrará en el panorama social de la época, sino con una sociedad industrializada y urbanizada, que todavía no estaba en el horizonte histórico de la época, entonces, termina siendo más que un simulacro ficticio de una subjetividad ahistórica (270). Con esto, Mejía Duque intenta decir que las subjetividades atormentadas y marcadamente decadentistas de los personajes de Vargas Osorio solo tienen su origen y razón de ser en estructuras sociales europeas, donde el movimiento decadentista de fin de siglo tuvo su mayor auge, pero no en una sociedad como la colombiana de principios de siglo XX, que todavía se encuentra en plena modernización.

Esto lo lleva a concluir que a pesar de encontrar en Vargas Osorio índices de una modernidad narrativa incipiente, por no lograr plasmarlos en la estructura de la novela resulta imposible ubicarlo completamente en esta nueva producción que se contrapone al

“costumbrismo anquilosado y gastado de las últimas novelas de Tomás Carrasquilla” (269). Vemos así como, al final, Vargas Osorio termina por ocupar una posición bastante ambigua en esta reivindicación de su obra narrativa, pasando a ser meramente un promotor, un incipiente relámpago de la “verdadera” modernidad literaria.

Esta situación se repite en el libro de Yolanda M. Forero Villegas *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949): primer proyecto moderno en Colombia* (1994) donde Vargas Osorio desempeña un papel paradójicamente crucial en la novelística de los años cuarenta. No son sus obras las que lo hacen un autor relevante, sino el hecho de ser un promotor de autores como Ardila Casamitjana y Camargo Martínez, a quienes publicó en el diario *Vanguardia Liberal*, que dirigió durante algún tiempo.

En el libro *Novela y poder en Colombia: 1844 - 1987* (1991) sucede algo parecido, aquí Raymond L. Williams considera a Vargas Osorio como un “partidario” de las corrientes tradicionalistas, que a pesar de abogar por los valores regionales, termina produciendo una obra claramente moderna y cosmopolita, a comparación de otros escritores que produjeron una obra anacrónica. Sin embargo, Williams reduce el papel de Vargas Osorio en nuestra historiografía a un “un mentor temprano” de esa modernidad incipiente.

Teniendo en cuenta que definir los criterios que representan nuestra modernidad narrativa ha sido imprescindible a la hora de trazar fronteras entre el siglo XIX y el siglo XX (Trujillo 95), la dificultad de la crítica por ubicar la obra de Tomás Vargas Osorio en las diferentes corrientes se debe casi siempre al reproche de que no la consumó en una gran obra novelística. Sin embargo, el problema con esta última conclusión es suponer que

Vargas Osorio no haya alcanzado a escribir una novela por un límite histórico-social o por su temprana muerte. Ya desde la publicación de *Vidas Menores* el sentido de su producción narrativa no apunta necesariamente hacia la estructura de la novela, al contrario, tiende conscientemente hacia un tipo de escritura fragmentaria que pone énfasis en la vida interior de personajes que se encuentran casi siempre al margen de la vida moderna urbana, pero con plena consciencia de los procesos de modernización que se están desarrollando a su alrededor, inclusive podemos decir que son fruto de esa modernización incipiente.

El mismo título de su primer libro de narrativa, *Vidas Menores*, ya nos indica el sentido que tiene la agrupación de estas narraciones, caracterizadas, en su mayoría, por la ausencia casi completa de contenido anecdótico. Estos sistemas de vida se nos presentan como formas de experiencia diferentes a las de la vida capitalina moderna, que por entonces enfatizaba los valores propios de una nación en vía de industrialización. Estas narraciones deben ser leídas en contrapunto con la vertiente de su obra que reflexiona sobre las crisis del humanismo y el proyecto moderno en occidente, en especial en lo que respecta a la crítica al mito del progreso.

En esta vertiente de su obra, Vargas Osorio se propone replantear nuestra literatura desde y a través de las formaciones sociales del campo y las pequeñas provincias, fuentes inexploradas de nuestra literatura¹⁰. Tal vez la dificultad que encuentran Mejía y otros

¹⁰ La reflexión de Vargas Osorio en torno a la relación del hombre y con el paisaje se ha prestado para que la crítica la confunda con una exaltación de lo heroico santandereano. Mientras que Vargas Osorio define esta relación tomando al hombre santandereano como un ejemplo en donde el paisaje y el hombre se interrelacionan de manera estética, en su obra ensayística también persiste la noción del paisaje como una categoría separada del ser histórico y cultural santandereano. El interés de Vargas Osorio por el paisaje Santandereano está en su propuesta de volver a poner la mirada en el paisaje colombiano para elaborar una verdadera axiología que represente lo nacional.

críticos al ubicar a Vargas Osorio en las corrientes literarias de su tiempo se deba precisamente a la importancia que adquieren el paisaje y los estilos de vida rurales, los cual los hace pensar en una primera asociación con el costumbrismo.

Sin embargo, si se observan de cerca los ambientes y los personajes, se pueden identificar subjetividades que están bastante lejos de cualquier clase de costumbrismo. Los personajes de *Vidas Menores*, aparentemente alejados de la creciente urbe, se sumen en la angustia y crisis existencial propia del hombre moderno que cree estar viviendo un periodo de intensa crisis y decadencia cultural. Aunque Vargas Osorio hace de esta crisis un tema predilecto en su obra narrativa y ensayística, las pocas lecturas que se han hecho de ella, como la de Mejía, tienden a identificar los rasgos decadentistas y modernos de su narrativa como un aspecto negativo de su obra y terminan por ubicarla, de manera dificultosa, entre costumbrismo y modernidad literaria.

Esta dificultad surge de las dos opciones a las que se enfrenta Mejía a la hora de ubicar la obra de Vargas Osorio: regionalista y urbano-cosmopolita. Estas se ejemplifican perfectamente en la polémica que originó el concurso de cuento auspiciado por la *Revista de las Indias* en 1940, del que Tomás Vargas Osorio y Hernando Téllez fueron parte del jurado.

Mientras Vargas Osorio defendía en el cuento de Eduardo Caballero Calderón “¿Por qué mató el zapatero?” su apego al ambiente provincial como lo esencialmente característico de nuestra fisionomía colombiana, Hernando Téllez apoyaba el cuento de Jorge Zalamea, “La grieta”, por representar un homenaje a la prosa de James Joyce, que ponía de manifiesto la

técnica moderna y cosmopolita del autor. Según R. H. Moreno-Durán, estas dos posiciones no pueden representar de mejor manera las dos corrientes extremas de nuestra narrativa a principios del siglo XX (307), siendo Vargas Osorio, según Moreno-Durán, un partidario de la corriente costumbrista.

En efecto, el mismo Vargas Osorio no era indiferente a la discusión en torno al camino que nuestra narrativa debía tomar. Pese a esto, como proyecto para la novela colombiana Vargas Osorio no opta ni por la visión eufórica del paisaje costumbrista que deja al hombre en segundo plano, ni tampoco por la novela social que acentúa el dramatismo de clases. La novela psicológica y la novela intelectual, que Antonio Cúrcio Altamar propone en 1954 como corrientes contemporáneas, tampoco lo convencen, porque sus “lentos devaneos” y “modulaciones musicales” no corresponden al mundo caótico, lleno de conflictos primordiales y fuerzas desordenadas de la sensibilidad latinoamericana.

De este modo, a pesar de la defensa de Vargas Osorio de los valores “tradicionalistas” del cuento de Calderón, si observamos su propia producción narrativa y ensayística, que según algunas ópticas se tiende a ver como puramente provincial y rural, podemos encontrar conflictos propios de la modernidad. Igualmente, en su manejo estilístico está más conscientemente emparentada con el decadentismo de *fin-de-siècle* de novelas como las de Joris-Karl Huysmans, y *De Sobremesa*, que con el cuento de Calderón que defendió en el concurso.

El énfasis en la enajenación y la soledad que experimentan sus personajes en estos ambientes rurales, así como el tratamiento de la enfermedad-neurosis como un mal que

surge de la experiencia moderna del agotamiento, nos permite establecer importantes vínculos con una narración sumida en el tono decadentista de fin de siglo como *De Sobremesa* de José Asunción Silva que con el ambiguo estado intermedio entre modernidad-costumbrismo que propone Mejía Duque. La atracción de Tomás Vargas Osorio por la obra de Huysmans y Gidé se da precisamente porque encuentra en ellos el último respiro de una sensibilidad que se aleja del racionalismo y del humanismo del siglo XIX europeo.

En este sentido, la importancia que Vargas Osorio le da a los ambientes provinciales no es contradictoria con la psicología decadente y atormentada de sus personajes; incluso resulta más significativa si se tiene en cuenta que a pesar de estar alejados de la urbe, nunca están completamente ajenos a la angustia y el caos que Vargas Osorio considera esencialmente característico de su tiempo. En opinión de Vargas Osorio, la decadencia de los valores del humanismo en occidente (racionalismo, idea del hombre abstracto, valores científicos, fe en el progreso, etc.) son la causa principal de la sensación de soledad del hombre moderno, por ser deficientes en aportarle soluciones eficaces para enfrentar la muerte o la vida misma.

De no hallar un sustento, un cúmulo de valores que seguir, se abren para él dos alternativas contradictorias e irresolubles: la naturaleza o el espíritu. En *a* (1941), Vargas Osorio estructura en cinco partes los fundamentos de su crítica al humanismo, y se decide firmemente por el camino del espíritu. Para Vargas Osorio, la crisis moderna se supera solo mediante la lucha y el dolor espiritual del hombre, no por medio del cientificismo y racionalismo, a la preponderancia de los modos modernos de entender el mundo que se fundamentaban en la lógica y la razón, Vargas Osorio expone la búsqueda de los valores

del espíritu por medio de la soledad, la interioridad, la quietud y el misticismo, los cuales llevan al hombre a volcarse sobre la vida como máximo valor.

La obra narrativa de Vargas Osorio está completamente teñida por esa defensa de los valores del espíritu, de modo que es sorprendente que ningún acercamiento hasta ahora haya establecido una relación directa entre sus reflexiones ensayísticas y su producción narrativa. Ahora, si hablamos de la decadencia como una tendencia de pensamiento en su obra, *La familia de la angustia* (1941) y *Huella en el Barro* (1938) serían ejes importantes para entender las implicaciones simbólicas de temas persistentes como la muerte, la enfermedad, la experiencia del agotamiento, la angustia y la soledad¹¹, ya que es en estos ensayos donde Vargas Osorio defiende explícitamente estos valores.

Por otro lado, todas estas son formas de expresar la angustia que representa la muerte del sujeto histórico del humanismo, y están estrechamente relacionadas con la idea de decadencia, y su versión histórico-estética, el decadentismo. Igualmente, Vargas Osorio vive su época como esencialmente conflictiva y de decadencia, utilizando el término no como una corrupción del gusto, sino en sus acepciones conscientemente modernas y críticas, es decir, apuntando a una decadencia de la cultura en general. Más que una simple moda europea, Vargas Osorio asimila rápidamente los conflictos que representa el tema de

¹¹Un análisis interesante sobre la persistencia y desarrollo de este tema en *Vidas Menores* se encuentra en la lección inaugural de Mario Palencia Silva para el programa de literatura de la UnaB, “La idea de la soledad en la obra de Tomás Vargas Osorio” (2008). El análisis muestra cómo la experiencia de la ruptura con el medio exterior, fruto casi siempre de una marginación voluntaria, lleva a los personajes de *Vidas Menores* a encontrar una conciencia de la soledad como trascendencia. En este sentido, los valores negativos y conflictivos que genera la modernidad pasarían a tener un valor positivo porque el hombre encuentra en el camino de la divagación y el ensueño una forma de redención a su soledad.

la decadencia y los convierte en un punto de referencia y de orientación para sus propias reflexiones.

El tema de la decadencia es extenso y riquísimo en la obra de Vargas Osorio. Él mismo se vincula a una tradición intelectual de autores que tienen una conciencia exacerbada de la decadencia cultural de occidente, como Nietzsche, Dostoievski y Marx. Sin embargo, Vargas Osorio no es un mero receptor pasivo de estas tendencias, pues intenta proponer de manera implícita y explícita una respuesta alterna que no desemboca en el nihilismo, sino en la exaltación de la vida como un estado de ensoñación superior a cualquier otra realidad.

Por esta razón, es importante buscar para la obra de Vargas Osorio criterios que vayan más allá de los caminos unánimes del costumbrismo o el cosmopolitismo que se han tomado como las categorías predilectas para definir su obra. Por otro lado, las fuentes a las que recurre Vargas Osorio para hablar de la decadencia están contextualizadas en un fenómeno finisecular intrínsecamente europeo que se venía desarrollando desde el siglo XVIII, de ahí que encontrámos en su obra narrativa y ensayística una apropiación de estas corrientes al caso colombiano, que representa un caso particular para el panorama literario de la época.

Es comprensible entonces que los dos criterios, costumbrismo o cosmopolitismo, no alcancen a sopesar los diferentes matices y respuestas de toda la producción literaria que cronológicamente se ubican en la coyuntura del siglo XIX y XX, incluyendo la de Vargas Osorio. De ahí que la mayoría de intentos por categorizar la novela del siglo XX en

Colombia hayan tenido numerosos y a veces contradictorios criterios de periodización¹². La dificultad de Mejía por definir el carácter de la producción de Vargas Osorio en las corrientes que surgen durante finales de los años treinta y principios de los cuarenta puede ser leída en consonancia con esos esfuerzos por ordenar a nuestra narrativa de fin de siglo.

Teniendo en cuenta lo anterior, la narrativa de Tomás Vargas Osorio todavía no ha sido objeto de un análisis que logre conectarla con el contexto de su producción; tanto *Vidas Menores* (1937) como sus textos ensayísticos siguen gozando hoy en día de la misma insularidad que hace dos siglos. El objetivo de este trabajo de grado es hacer un acercamiento a la obra narrativa y ensayística de Vargas Osorio desde una perspectiva que no ha sido contemplada, pero que resulta pertinente al leer su obra en conjunto: la decadencia y el decadentismo. Hay que tener en cuenta también que la relación entre el reconocimiento intelectual de la decadencia como un fenómeno patente en la realidad histórica y social, y el compromiso estético con el decadentismo, como un movimiento histórico-estético, no es necesariamente el que Vargas Osorio establece en su obra.

Vargas Osorio se vale de muchas metáforas, símbolos y motivos del decadentismo que desde el siglo XIX habían alcanzado cierta popularidad tanto en Europa como en América Latina, pero al mismo tiempo le interesa adecuarlas a su propio análisis de lo que representa la decadencia para el hombre moderno y para la modernización de nuestro país. Esto quiere

¹² Un análisis más detallado sobre esta problemática se pueden encontrar en el artículo de Patricia Trujillo “Problemas de la historia de la novela colombiana en el siglo XX”: “La periodización de la novela colombiana en el siglo XX ha sido mucho más variada que la de la poesía en las historias de la literatura del último tercio de siglo. En poesía se procede, tradicionalmente, a dividir históricamente la producción literaria en tramos más o menos irregulares (...) En la novela, la periodización es mucho más errática. (...) Las categorías propuestas a mediados de siglo y que todavía están vigentes en las historias de la literatura latinoamericana, como por ejemplo, la novela terrígena, desaparecieron en las historias colombianas de fin de siglo” (61)

decir que sus reflexiones deben ser leídas en contrapunto con las múltiples teorías de la decadencia que se desarrollan en Europa, pero siempre teniendo en cuenta el impacto que genera en Vargas Osorio el periodo de modernización que inicia en la década de los años treinta con el gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera, y sobre todo en relación con la importancia que adquirieron a principios del siglo XX las discusiones en torno a la decadencia y el progreso de la nación Colombiana.

A pesar de que se ha querido ver este interés de Vargas Osorio por la decadencia como algo extraño a las preocupaciones de su tiempo, es de notar que estas dos categorías, decadencia y progreso, tienen gran influencia en las discusiones sobre la modernización de la nación Colombiana durante el siglo XX. Las críticas que Vargas Osorio retoma del contexto europeo y dirige hacia la ciencia y la tecnología, como fuentes de angustia en el hombre moderno, fueron escritas durante los mismos años en que Colombia está entrando en un periodo de modernización que, independientemente del partido político al mando, busca establecer el orden y asegurar el afianzamiento de las instituciones, mirando siempre la modernidad como fin último

Dado que el concepto de decadencia remite a tantas connotaciones diferentes en el mundo de la filosofía y el arte, el siguiente capítulo se enfocará en delimitar su significado según la interpretación que Vargas Osorio hace del término en su obra ensayística. Por otro lado, aunque el decadentismo no se configuró nunca como una escuela literaria o un movimiento en Colombia, si es posible encontrar obras y autores europeos que materializan la sensibilidad y el estilo decadente que se había formado durante el siglo XIX, estos servirán de sustento para definir los rasgos decadentistas que aparecen en la obra narrativa de

Vargas Osorio. El tercer capítulo se encargará de ensayar una interpretación de su obra narrativa teniendo en cuenta el concepto de decadencia de Vargas Osorio y los rasgos decadentistas que se pueden encontrar en su obra.

2. LA FAMILIA DE LA ANGUSTIA Y HUELLA EN EL BARRO: DE LA DECADENCIA AL DECADENTISMO

En su mayoría, los ensayos y textos periodísticos que conforman la principal línea reflexiva de la obra de Tomás Vargas Osorio tienen como punto de partida la decadencia de los valores humanísticos de Occidente. Aunque el objetivo de Vargas Osorio no es formar una teoría de la decadencia, esta sí juega un papel central en sus ensayos y ayuda a edificar lo que llamará *La familia de la angustia*, su último ensayo publicado en 1941, el cual recoge, sintetiza y reformula las discusiones en torno al tema que había iniciado con *Huella en el barro* en 1937. De esta manera, nos encontramos con una importante línea de pensamiento y reflexión que abarca quince años de la producción literaria de Vargas Osorio y que fundamenta muchos valores decisivos para entender su obra narrativa.

El objetivo de su ensayo *La familia de la angustia* es hacer un aporte a la cultura en un momento de “profunda crisis”, un momento en que los valores científicos y racionales se encuentran, en su opinión, en decadencia, y el hombre está sumido en la desesperación¹³: “No puede ser más sombría y dramática una época. Y nunca la cultura y la civilización habían servido para peores cosas. (...) el hombre dirige su mirada anhelosa en todas las direcciones, y solo ve tiniebla y fuego; los vuelve hacia arriba y mira cómo la muerte se desliza, rauda, vertiginosa, sobre las nubes...” (218-19). En 1941, a pocos días de enfrentar

¹³ La segunda guerra mundial (1939-1945) también influye en esta noción de que la decadencia de la civilización occidental estaba cerca. Igualmente, los años que transcurrieron entre las dos guerras mundiales se pueden considerar un periodo “crítico” de inestabilidad económica y política, así como de miedo a un nuevo conflicto bélico.

su muerte, Tomás Vargas Osorio concluye su obra con un ataque directo al humanismo y todos los valores racionalistas sobre los que descansa la civilización occidental. Su reflexión tiene la particularidad de retomar algunos aspectos generales de las teorías más extendidas sobre la decadencia, pero adecuándolas a su interpretación personal del fenómeno.

Por esto, la idea de la decadencia que Tomás Vargas Osorio desarrolla en esta línea ensayística está unida a sus reflexiones sobre la cultura y la crítica al proyecto moderno, las cuales tienen su origen en la desmitificación del progreso como teoría de la historia. En este sentido, su pensamiento está soldado a corriente cultural que constantemente declara la inevitable decadencia de la civilización occidental. Del mismo modo, el contexto al que Vargas Osorio se adhiere conscientemente está estrechamente unido a las reflexiones que desde finales del siglo XIX intentan criticar el proyecto moderno y la sociedad industrial, y que más tarde, a principios del siglo XX, sin importar la orientación política o el grado de desarrollo industrial, arremeten en contra el modelo de sociedad civil occidental, como sociedad capitalista o comercial y los principios racionales y científicos en los que descansan sus instituciones políticas y culturales (Herman, 19).

Por lo tanto, la familia intelectual que Vargas Osorio crea en su último libro, y en la que él mismo se incluye, también está entroncada con esta corriente de crítica cultural que mantiene un tono angustioso sobre la sociedad moderna, pero que paradójicamente contiene también un mensaje esperanzador y la posibilidad de un cambio (Herman, 19). Para Vargas Osorio este cambio esperanzador se perfila en el último capítulo de *La familia de la*

Angustia y hace parte de una propuesta más general respecto a la interioridad, el misticismo, los valores vitales y del espíritu que deben ser retomados por el hombre.

Para adentrarnos en la apropiación que Vargas Osorio hace del término, he considerado pertinente revisar sumariamente el origen y desarrollo de las diferentes teorías sobre la decadencia que se desarrollan a finales del siglo XIX. Igualmente, a principios del siglo XX también pueden ser rastreadas en el discurso político Colombiano y la fe en la modernización de la nación. Estas ayudarán no solo a identificar el papel que cumple la decadencia como una herramienta de crítica cultural, sino también el sentido en el que Vargas Osorio usa el término durante los años treinta y cuarenta del siglo XX colombiano.

Para tal propósito, en este capítulo se discutirá la influencia de la idea de la decadencia en la obra ensayística de Vargas Osorio recurriendo a los estudios que tratan la idea de decadencia desde una perspectiva histórica, es decir, no con el objetivo de demostrar si la decadencia es un hecho irrefutable, sino para trazar los orígenes y la difusión de una tradición intelectual que recurre al concepto de la decadencia como herramienta de crítica. La decadencia me interesa en la medida en que estructuró formas particulares de reaccionar frente a la modernidad (Potolsky, vii), es este último aspecto el que va a sostener la interpretación que Vargas Osorio hace de Tolstoi, Marx, Nietzsche y Dostoievski, entre otros escritores del siglo XIX y XX.

2.1. Consideraciones teóricas sobre la idea de la decadencia

Si hablamos de la idea de decadencia, definir sus límites es quizás la tarea más difícil para el crítico por la amplitud de usos y connotaciones a las que se presta. Y si bien los intelectuales han notado desde hace siglos la relación entre la idea de decadencia y la historia, sigue siendo complejo llegar a una definición unívoca más allá de su significado etimológico (Potolsky, v).

De la misma manera, tratar de identificar todos los niveles de significado que reflejan los diferentes usos del término “decadencia” es más complicado aún en cuanto se debe tener en cuenta el punto de vista que el historiador o escritor adopta, ya que lo decadente puede indicar prácticamente cualquier cosa dependiendo de la ideología que se asuma. Visto de esta manera, pareciera que el término pierde cualquier significado por el sencillo hecho de significar casi todo en el espectro ideológico (Drake, 70).

De ahí ha partido el crítico Richard Gilman para proponer que la decadencia debe ser abolida completamente como un concepto analítico, ya que en la práctica solo funciona como un término relacional, vacío de todo sentido fuera de un contexto específico. Siendo un concepto tan inestable, cuyo significado depende de otros cambios en las actitudes morales y culturales de una sociedad, no es de esperar que sea problemático como herramienta de análisis histórico y mucho menos literario (Potolsky, v).

La decadencia como teoría del tiempo también ha perdido validez entre los historiadores actuales. La perspectiva contemporánea prefiere observar esta relación en el marco de una narrativa sobre el pasado mucho más amplia. Esto quiere decir que la decadencia como teoría histórica tiende a verse hoy en día más como una elección estética, política, ética o personal, que como algo inherente a la realidad del pasado: el declive y la decadencia son términos que dependen de la elección de representación y no de la “realidad objetiva” que se pretende representar (Morley, 575).

En otras palabras, como explica Arthur Herman, para quienes predicen la decadencia, el diagnóstico se presenta siempre como una prueba de la decadencia misma, y gran parte del análisis está determinado por las actitudes y perspectivas del investigador. Cuando se habla de decadencia, el pesimismo y el optimismo tampoco son conclusiones que surjan de dicho análisis, sino más bien actitudes que se transmiten a los hechos (Herman, 15-16).

Sin embargo, como explica Richard Drake, cuando nos referimos a los estudios del siglo XIX no es necesario desechar el término si se tiene en cuenta la importancia que adquirió el concepto de la decadencia para los intelectuales que a finales del siglo XIX la usaron profusamente, llegando a ser determinante para la formación de las teorías de la degeneración racial y la ideología nacionalista alemana durante el siglo XX (Drake, 154).

Aunque desde el siglo XVIII el concepto de la decadencia ya había sido usado para referirse a la caída del Imperio Romano, es solo durante el siglo XIX cuando el término se comienza a aplicar específicamente a la modernidad como un periodo de crisis. Y si hablamos de la idea moderna de decadencia, y sus aplicaciones a otros aspectos culturales

de la modernidad, es en la imaginación del *Fin-De-Siècle* donde encontramos una guía para descifrar el sentido de esas diversas apropiaciones del término (Calinescu, 330).

Sin embargo, esto no quiere decir que la decadencia sea una perspectiva unificada. A pesar de que podemos encontrar similitudes en cuanto a metáforas, símbolos e imaginarios, durante el siglo XIX se desarrollan formas contrapuestas de hablar sobre la decadencia que pueden ir desde lo absolutamente positivo hasta lo peyorativo (Potolsky, v).

La vaguedad y ambigüedad que algunos críticos observan en el concepto de decadencia se debe precisamente a la existencia de diferentes sentidos que se refieren al mismo contexto, pero con implicaciones políticas, estéticas y morales completamente diferentes. Por ejemplo, los aspectos neuróticos de la modernidad que Marx Nordau reprueba como decadentes son los mismos que J.K. Huysmans y Baudelaire celebran como principios de vida y arte. Viéndolo de esta manera, sería más tentador hablar de esta riqueza semántica no en términos negativos, sino observando cómo los diferentes “idiomas de la decadencia”¹⁴, o formas de hablar sobre y en la decadencia, ayudan a explicar el aire de pesimismo que se vivía durante finales del siglo XIX y principios del XX.

Estas funcionan como estrategias interpretativas que trabajan sistemáticamente en revertir, invertir y desajustar los presupuestos morales, estéticos y culturales de la sociedad moderna

¹⁴ Esta expresión la utiliza Arthur Herman en *La idea de la decadencia en la historia occidental*. Como sistemas diferenciados, los idiomas de la decadencia comparten un imaginario riquísimo en metáforas y símbolos, pero también se diferencian según su procedencia, ya sea desde el ámbito artístico, médico, político o antropológico. Por lo tanto considero que todo el tratamiento de la decadencia en la obra de Vargas Osorio puede ser considerado otro “idioma de la decadencia”.

(Potolsky, vii), y entre ellos podemos incluir la manera particular en la que Vargas Osorio se refiere al siglo XIX y la decadencia.

Igualmente, debemos tener en cuenta que la idea de la decadencia es tan antigua como el propio hombre y conforma un mito tan poderoso y extendido como el mito del progreso. Casi todos los historiadores de la idea de la decadencia coinciden en que el mito de la decadencia y el progreso son dos caras de una misma moneda, y que donde encontremos una idea del progreso, seguramente existirá también alguna noción elaborada sobre la decadencia de la civilización o la cultura. En el discurso político y médico colombiano de los finales de siglo también es posible identificar las nociones de progreso y decadencia como dos caras de un mismo problema: la modernización del país.

Finalmente, hay que tener en cuenta también que la decadencia, concebida como una crítica al presente, no implica de por sí una adherencia a ideologías específicas. La crítica puede dirigirse desde un punto de vista conservador e incluso reaccionario; pero sin importar la posición ideológica, la decadencia para el crítico cultural del siglo XIX es siempre una posición radical, a veces en contra de la organización moderna de la sociedad, criticándola ya sea desde el ángulo moral, estético, político o social (Drake, 529).

2.2. Los idiomas de la decadencia: perspectivas de la decadencia europea a finales del siglo XIX

Para entender el concepto de la decadencia que un gran número de intelectuales comenzaron a aplicar durante el siglo XIX, debemos referirnos a la manera cómo en

Francia se convirtió en un término de auto identificación cultural, ya que muchos de los significados que adquiere en Alemania e Inglaterra tienen de fondo el contexto francés y nunca pierden el sentido de crisis cultural y moral que adquirió después de la decepción de la guerra franco-prusiana.

Dentro de este ambiente de pesimismo se desarrollan algunas de las maneras más extendidas de hablar sobre la decadencia, y vale la pena decir también que casi todos los profetas de la ruina de Europa ilustraban sus teorías de la decadencia citando el desarrollo de la Francia moderna, donde observaban crecimiento científico y tecnológico, pero al mismo tiempo los signos de la decadencia cultural de todo un imperio (Swart, 93). Varios intelectuales de la época como Hippolyte Taine, Alexis de Tocqueville y Claudie Marie Raudot publicaron entre 1848 y 1850 diferentes estudios que intentaron darle una explicación política, social, histórica y acaso cultural al ambiente de crisis contemporáneo, retrocediendo inclusive hasta 1600, con el objetivo de expresar que la caída era inevitable.

Sin embargo, una de las maneras más influyentes de interpretar la decadencia nació de la influencia del darwinismo y de nuevas ciencias como la antropología y la psicología. El centro de esta visión era que el hombre moderno se había convertido en un degenerado gracias a los avances de la civilización Occidental, y ese miedo a una posible “regresión” terminó por conformar una visión pesimista de la modernidad.

Este modo positivista de hablar sobre la decadencia se convirtió en una obsesión para los intelectuales progresistas de la época, tanto en Italia como en Inglaterra y Francia, y posteriormente en Estados Unidos, inspirando toda una serie de manuales científicos y

médicos que ayudaban a identificar las enfermedades propias de la civilización Occidental (Herman, 19). Dentro de esta perspectiva de validez científica, y bajo una mirada moralizante, la decadencia significaba todo lo que fuera estéticamente extravagante, anormal, erótico, no convencional, artificial, afeminado, enfermo, individualista, místico o perverso (Dellamora, 530).

El médico Húngaro Max Nordau, en su influyente libro *Degeneración* (1892), llegaba a la conclusión de que Charles Baudelaire y los demás artistas franceses relevantes de la época eran víctimas de estados mórbidos subjetivos que los hacían sujetos vacíos de sentido moral (Herman, 131). La literatura reflejaba, a manera de espejo, la decadencia general de la sociedad francesa, y el objetivo de los nuevos científicos sociales era derivar de ella conclusiones políticas e históricas sobre el presente que siempre se anclaban sobre el lado moral del asunto.

Desde su consultorio médico, Nordau sostenía que el pesimismo de autores como Nietzsche, que declaraban el siglo XIX en crisis, se debía a una corrupción patológica general que afectaba a la sociedad moderna, especialmente a la clase aristocrática y a los artistas (Herman, 131). La decadencia, según una analogía entre otras épocas históricas de decadencia (la romana, la bizantina, etc.) y el siglo XIX, producía solamente un arte refinado y perverso. Lo más escandaloso era que este estado se podía contagiar mediante la lectura de tales obras decadentes.

Por otro lado, el libro de Arthur de Gobineau *Ensayo sobre la desigualdad de las razas* (1853-54), rechazaba todos los anteriores intentos por explicar la decadencia desde

los puntos de vista económicos, sociales y morales, para proponer la mezcla racial como la causa última (Swart, 79-80).

El punto en común de estos idiomas de la decadencia es que, a pesar de denunciar la modernidad como una época de decadencia artística y cultural, terminan por celebrar el poder de la ciencia moderna para solucionar los problemas que la misma decadencia había causado. En su afán por clasificar y crear patologías se revela más bien una fe ciega en la racionalidad y la ciencia que otros teóricos de la decadencia rechazaban firmemente.

En este sentido, el punto clave de las teorías anteriormente nombradas es la preponderancia del discurso científico y del lenguaje del darwinismo como fondo de las discusiones. A pesar de que revierten los presupuestos de la modernidad como un periodo de progreso, siguen creyendo en las herramientas del progreso como formas para salvar la civilización occidental.

Por otro lado, las críticas que dirigían los científicos de la degeneración hacia el arte simbolista, en especial hacia una clase de literatura que comenzó a llamarse a sí misma “decadente” en Francia, terminaron por favorecer la admisión de este epíteto por parte de los artistas, quienes tomaron la decadencia como una nueva era, como una conquista y un periodo crítico que modificaba todos los aspectos de una nueva sensibilidad artística (Binni, 72).

De este modo, el movimiento decadentista, con su posición radical ante lo que era considerado “decadente” por la sociedad burguesa moderna y por los críticos de la

degeneración, puede ser caracterizado como una tendencia crítica anti-moderna dentro de los idiomas de la decadencia, como una reacción que pretende atacar la sociedad urbana, industrial y comercial (Dellamora, 529).

Los acercamientos críticos e historiográficos más recientes al decadentismo tienden a verlo precisamente como uno de los fenómenos más particulares dentro de los idiomas de la decadencia por el hecho de que revaloriza los estigmas sobre la decadencia y les da un nuevo significado. En este sentido, el decadentismo no se queda en la denuncia del agotamiento del hombre moderno, sino que genera nuevos lenguajes que permiten explorar esas sensibilidades finiseculares raras, refinadas y fragmentarias y que los teóricos de la degeneración consideraban anormales.

Por esto, el punto que también cabe resaltar aquí es la forma como el decadentismo se interesó por revertir los presupuestos de la vida burguesa y de la modernidad racional mediante el uso de motivos que los científicos sociales consideraban muestra ejemplar de la degeneración social. Dentro del campo ideológico del decadentismo, lo femenino, lo paranoico, lo enfermo, místico, espiritual y salvaje ya no son peligros para el progreso de una civilización concebida como masculina y occidental (Weineck, 38).

Por otro lado, aunque el decadentismo está documentado en Francia en diversas revistas literarias (*Le décadent littéraire et artistique*) y manifiestos (“Aux lecteurs” por Anatole Baju en 1866) que aparecieron durante el periodo de 1890 y 1915, junto con otras personalidades que le dieron un sentido de pertenencia al movimiento (Baudelaire, Paul

Verlaine), lo cierto es que su influencia se extiende a toda Europa y Latinoamérica, al igual que otras diferentes teorías de la degeneración

Por otro lado, existe otra tradición de críticos de la decadencia que se declaran en rebelión contra la ideología del progreso del siglo XIX. Al menos para 1890, si bien las teorías sobre el progreso no estaban completamente abolidas, ya no eran aceptadas por la totalidad de los intelectuales, siendo rechazadas a favor de otras teorías de la civilización alterna (Krobb, 547).

Según Arthur Herman, entre 1890 y 1914 la decadencia se convierte también en Alemania en un término que denota aspectos característicos de la época, no en vano casi todos los escritores del final de siglo, de alguna forma u otra, han sido vinculados con la decadencia, desde Nietzsche y Heinrich Mann, hasta Hofmannsthal y Rainer Maria Rilke (Krobb, 458) Emile Durkheim, Mathew Arnold, Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey y Martin Heidegger hacen parte de esta primera generación alemana que ataca directamente la noción hegeliana del tiempo como un progreso lineal (Herman, 95). Salvaguardando las respectivas diferencias en cada autor, un rasgo común que comparten es la concepción de la modernidad como un periodo que contiene las causas de la decadencia actual (Herman, 104).

Aunque Vargas Osorio no escribe en el calor y la atmósfera espiritual de los primeros pesimistas del mito del progreso, sino durante los años treinta del siglo XX colombiano, muchas de las reflexiones que sustentan *La familia de la angustia* colindan y se inscriben dentro de las discusiones que surgen de esta época, en especial de la vertiente de la

decadencia que intenta revertir los presupuestos racionalistas de la modernidad y abogar por un camino alternativo.

Vargas Osorio señala el camino de lo irracional, del espíritu y de los valores de la vida como una forma de recuperar lo esencial del ser humano en contraposición con la visión artificial que la sociedad industrial moderna había acuñado del hombre a partir del Iluminismo, dos de sus puntos más críticos los encuentra en Marx y Nietzsche, autores para quienes la decadencia ocupa un papel central dentro de su hermenéutica de la modernidad.

Bajo la influencia de esta tradición, la modernidad es descrita por Vargas Osorio como un periodo de crisis cultural, donde la ciencia y la tecnología colaboran conjuntamente para prolongar la vida del hombre, pero terminan por favorecer las armas de exterminio. La cultura, que Vargas Osorio entiende como motor y guía que impulsa a la reflexión, se encuentra en un estado de receso o decadencia en la modernidad. Si la ciencia fracasa como cimiento de la vida moderna, piensa Vargas Osorio, el hombre no puede hacer más que mirar en todas las direcciones y sumirse en la muerte vertiginosa:

¿Ha podido el humanismo crear una conciencia unitaria del mundo y la vida? Y los científicos y los racionalistas responderán a esta otra: ¿Han logrado resolver ellos y sus sistemas los problemas de la vida y la muerte? [...] El conocimiento lógico, matemático, no puede contener sino aquellas verdades esquemáticas que le son dadas, porciones de realidad que espontáneamente, aquí y allá, dispersas, se le descubren [...] Para muchos el siglo XIX es un siglo de progreso, de optimismo, de fe, para mí el siglo XIX es una época atormentada de la humanidad en la que ya se anuncian y preparan los gérmenes disolventes que hoy están actuando (254-55).

En el fragmento anterior, Vargas Osorio delinea una posición, que al igual que muchos críticos de la decadencia, observa en los sistemas racionalistas de conocimiento la semilla de la destrucción del presente. Sin embargo, el nihilismo no pareciera ser la salida que escoge Vargas Osorio ante tal crisis. Para él, la posibilidad de un futuro alternativo reside en la trascendencia en medio del sufrimiento, físico y metafísico, de quienes son disidentes de la modernidad científica y racional.

En las palabras de Vargas Osorio resuena el sentido que la decadencia adquirió para algunos intelectuales que observaban en el presente una sociedad donde la riqueza material abundaba y la pobreza espiritual era la norma (Herman, 95). Más que otra idea de la decadencia, a Vargas Osorio le parece estimulante esta visión de la modernidad como un periodo de fuerzas contrapuestas que se enfrentan y causan la angustia y ansiedad propia del hombre moderno, forzándolo a decidirse por un camino u otro.

De ahí que para Vargas Osorio la decadencia del presente sea solo un estado anterior a la llegada de un nuevo orden, la posibilidad de un futuro donde los valores del espíritu entren a jugar su papel en la cultura. En este sentido, como lo explica Eville Morley, la decadencia no marca un estado final, ni una trayectoria sin variantes, más bien puede ser vista como un estadio penúltimo antes de una variedad de múltiples finales, incluso principios (574).

La posibilidad de una modernidad alternativa puede ser entendida como la base de *La familia de la angustia*. En la primera parte, Vargas Osorio define su crítica al humanismo como un intento de aportar a la cultura una nueva discusión que logre sacarla de su estado de quietud y vislumbrar un posible futuro más esclarecedor. Las críticas que se desarrollan

progresivamente en los siguientes capítulos apuntan a sustentar este objetivo mediante la revisión de los orígenes de la crisis de Occidente en el Renacimiento y sus consecuencias en la modernidad, sobre todo respecto al predominio que adquieren los valores de la naturaleza y la ciencia en el siglo XX por encima de los valores del espíritu.

Esta observación, la modernidad como un periodo contradictorio que lleva en su interior la semilla de su propia destrucción, va a ser recuperada por los dos autores que componen el primer paradigma de *La familia de la angustia*: “Marx y Nietzsche”. Sin embargo, Vargas Osorio no desea leer esa crisis de modo “intuitivo”; sino siendo un crítico de las respectivas teorías de la decadencia, y apropiándose de lo que considera más relevante de cada una. Desde ahí ,ya podemos establecer unas diferencias puntuales respecto a las teorías europeas sobre la decadencia y los aspectos que Vargas Osorio omite o retoma de ellas.

2.3. Crisis y desintegración: la idea de la decadencia en Tomás Vargas Osorio.

Una idea recurrente y fundamental en los ensayos de Vargas Osorio es la de señalar el hecho de que la cultura moderna esté dividida en dos corrientes que obligan al hombre a elegir una salida, y esta división dramática es la que sostiene principalmente su idea del presente como un periodo de desintegración y conflicto. Tanto *Huella en el barro* como *La familia de la angustia* giran en torno a esta división y a la posibilidad de un cambio en el estado de la cultura, solo si el hombre logra liberarse del pensamiento racional: “No habría conflicto si toda la humanidad quisiera someterse espontáneamente, o bien al triunfo de la materia o bien al triunfo del espíritu, pero la humanidad se encuentra dividida en dos vastas

porciones y desde que estas se encuentran frente a frente no hay ya otra solución que la de la guerra” (37).

Según la cita anterior, para Vargas Osorio el conflicto no reside en pensar si la crisis de la civilización es un hecho factible o no, sino en la posición que el hombre decida asumir respecto a ella: entre el triunfo del predominio de la maquina o el triunfo de los valores del espíritu. De lo anterior, podemos identificar dos aspectos puntuales que nos permiten entender la idea de la decadencia en los trabajos ensayísticos de Vargas Osorio. Por un lado, las consecuencias de la tecnología y la ciencia en la vida del hombre moderno y, por el otro, la necesidad de buscar un camino alternativo en los valores vitales y del espíritu.

Como explicamos en el capítulo 2.1., en cuanto a la idea de la decadencia se refiere, siempre encontramos una narrativa mayor de desarrollo histórico desde la cual el autor identifica cuáles son las características que hacen una época más decadente que otra. Siguiendo a Vargas Osorio, el suceso técnico y mecánico sería la causa “del estado de inseguridad de la inteligencia y de incertidumbre del espíritu actual“(92-3). Tales aspectos son leídos por Vargas Osorio desde la desintegración del concepto humanista del hombre racional y la preponderancia de los valores técnicos y mecánicos después del Renacimiento, es decir, durante los inicios de la modernidad.

En el ensayo “Marx y Nietzsche”, que abre su primer libro *Huella en el barro*, Vargas Osorio propone que el siglo XIX representa el inicio de la crisis de la modernidad, porque es donde las corrientes ideológicas racionalistas, que desde hace siglos eran predominantes en la cultura occidental, entran en crisis. Frente a esa crisis, Vargas Osorio lee a Marx y

Nietzsche como dos puntos álgidos en los que el humanismo, el capitalismo, el racionalismo y todas las ideologías predominantes en occidente son atacadas y quebrantadas.

De estos dos puntos parten “las corrientes disolventes de la actualidad”, como las llama Vargas Osorio. Pero, en su opinión, resultan ser corrientes amargas que a pesar de sus críticas a la cultura moderna, terminan por delinear caminos extremos: el nihilismo nietzscheano y el mesianismo marxista, el fascismo alemán e italiano y la dictadura soviética, el superhombre y el infra hombre. De ahí llega a la conclusión de que las dos alternativas propuestas por Nietzsche y Marx son insuficientes para resolver el conflicto del hombre moderno y no representan una solución plausible: el hombre moderno sigue en crisis porque los valores tradicionales ya no le son útiles para enfrentar la vida o la muerte.

De este modo, Vargas Osorio percibe el presente como un periodo de fragmentación en el que los valores tradicionales provenientes de la Edad Media y el Renacimiento se disuelven en la modernidad, dejando al hombre en un estado de angustia que las corrientes nihilistas y marxistas no pueden solucionar. De acuerdo con lo explicado en el capítulo 2.1., el diagnóstico es la prueba de la misma decadencia.

Sin embargo, la crítica constante de Vargas Osorio a la preponderancia de la técnica y la mecánica depende en gran medida de las ideas sobre la decadencia de estos dos filósofos. Dentro de esta tradición, Vargas Osorio asume que la pérdida de valores de la cultura moderna inicia con la creencia en el progreso ilimitado de la civilización, y en la tecnología

como una expresión de ese progreso, que al fin de cuentas, según todos los grandes próceres del Iluminismo, llevarían al hombre hacia la felicidad:

El humanismo entraña una filosofía y una ciencia falsas, puesto que, tendiendo a construir una conciencia unitaria del mundo y la vida, desecha la única relación verdadera y operante entre estos dos términos, el hombre, y lo reemplaza con su “idea”, [...] Porque el hombre contemporáneo no cree ya en la filosofía ni en la ciencia y de continuo se pregunta, al verse cercado de insolubles problemas por todas partes, al ver que no puede evadirse al círculo de angustia dentro del cual se agita desesperado, para qué sirven la ciencia y la filosofía. [...] no puede haber la menor duda a los filósofos puros de que su “humanismo” ha muerto. (254)

El fragmento anterior, que pertenece a *La familia de la angustia*, contiene gran parte de los argumentos que fundamentan la idea de una cultura moderna decadente, donde el humanismo se observa como el punto de quiebre y también como el inicio de las contradicciones propias de la era moderna, una posición que podríamos llamar “tradicional” en la corriente de pesimismo cultural. Para la tradición a la que Vargas Osorio se acerca, la cultura de la modernidad está en decadencia porque precisamente sus propias limitaciones han atrapado al hombre en un círculo de angustia.

Por otro lado, Vargas Osorio considera que la preponderancia de estos valores racionalistas en la modernidad es un problema porque niegan el valor de la vida y restringen el campo de acción de los valores del espíritu, los cuales serían necesarios para el trabajo artístico e intelectual. De la misma manera, en *La familia de la angustia* Vargas Osorio acusa a todas las formas del humanismo, ya que considera que llevan inevitablemente a una naturaleza fija racional, que en vez de liberar al hombre, lo reduce a un ser mecanizado.

Podemos decir, entonces, que para Vargas Osorio la era moderna es decadente porque no logra resolver ningún problema de la vida espiritual del hombre, sino sumirlo en un círculo de desesperación que en ninguna otra época histórica había vivido. Para entender de donde surge esta noción del presente como un periodo de crisis, hay que indicar que a ella subyace una concepción orgánica de la cultura y la historia muy cercana a las de Oswald Spengler y el conde Hermann de Keyserling.

Las críticas de Vargas Osorio hacia la “civilización mecánica” reposan sobre la noción de que cada época histórica se distingue por su peculiar concepción del mundo, a la cual están subordinadas las cualidades estéticas e intelectuales. La manera de acceder a ellas es por medio de la cultura. De este modo, la época moderna es considerada por Vargas Osorio como una cultura determinada por la mirada mecánica, lo que la hace más “decadente” que otras etapas de la civilización.

Este tipo de pensamiento de las civilizaciones, que reposa en una concepción orgánica del tiempo, es asimilado por Vargas Osorio probablemente de su lectura de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler y *El mundo que nace* del Conde Hermann de Keyserling, obras que para finales del siglo XX habían alcanzado una popularidad en toda Europa y América Latina. Según estos conceptos, en *Huella en el barro*, y más explícitamente en *La familia de la angustia*, la civilización occidental estaría pasando por un periodo marcado por la mecanización de la cultura, frente a otras etapas donde habían predominado los valores trascendentales.

El pensamiento de Keyserling, que Vargas Osorio admira en gran medida, está vinculado estrechamente con corrientes vitalistas e intuicionistas, y comparte con otros idiomas de la decadencia su preocupación por los efectos de la tecnología en el hombre moderno, frente a los cuales propone volver a retomar los valores del espíritu desde culturas no occidentales.

Para Keyserling, al igual que para Spengler, no existe ninguna duda de que la cultura moderna está en decadencia y esto se debe principalmente a que la cultura, entendida como un organismo espiritual, ha desarrollado solo el aspecto racional de su composición, la técnica, dejando de lado los valores espirituales que le son esenciales.

Desde los mismos lineamientos de Keyserling, en varios de sus ensayos Vargas Osorio identifica “estados espirituales” de diferentes épocas (Edad Media, Renacimiento, Modernidad, etc.) que se definen por producir tipos de hombres, los cuales también corresponden a estados “orgánicos” o “mecánicos” de la cultura. El Renacimiento y la Edad Media serían considerados por Vargas Osorio como épocas históricas donde el estado orgánico de la cultura y del espíritu permitió una exaltación de los valores vitales en contraposición con el estado de la cultura moderna.

Aunque la influencia de Keyserling en la obra de Vargas Osorio merecería un análisis más profundo, vale aquí observar que Vargas retoma de sus planteamientos la idea de que el único camino disponible para el hombre frente a la cultura moderna mecanizada es volcarse

sobre la vida y los valores no racionales o espirituales¹⁵. Por otro lado, aunque Keyserling es citado profusamente, Vargas Osorio termina por ignorar la vertiente orientalista de sus últimos trabajos y propone, más bien, una vuelta hacia la interioridad del hombre:

Todas estas circunstancias que yo llamaría dionisismo mecánico ha obligado al hombre a extravertirse; la zona espiritual de la intimidad está a punto de desaparecer, invadida por una gran corriente de impulsos extraños. El hombre se despersonaliza, se disuelve, porque a ello lo obligan elementales necesidades de defensa. [...] El mundo contemporáneo no perdona al hombre que defiende su intimidad de la inspección curiosa y casi siempre malévola de los demás. (220-221)

Como podemos ver, Vargas Osorio llega a la conclusión de que si en la era mecánica los conflictos existenciales e inquietudes del hombre no participan de su vida exterior, entonces tampoco es posible un arte en el que participe el hombre. Junto con el señor Rollitz¹⁶, personaje del cuento “Casa de Reposo”, podemos decir que la crisis del hombre moderno consiste en un estado de no correspondencia entre el sistema nervioso del hombre y la civilización mecánica: “a medida que la técnica le proporciona a la persona humana todos los medios –y medios especialmente confortables– para que ensanche su horizonte, esta se va sintiendo más atada al círculo pavoroso de la angustia” (198-199). En este sentido, Vargas Osorio considera que la tecnología no se puede entender como una expresión de la armonía básica del hombre con la naturaleza, sino como una muestra de su poder destructor.

¹⁵ Es importante notar que Vargas Osorio asimila estos conceptos a pesar de que el objetivo final de Keyserling y Spengler era el análisis del “espíritu y cultura alemana”. Este aspecto será tratado en los siguientes capítulos.

¹⁶ “Para mí todo se puede reducir a un estado de no correspondencia entre el sistema nervioso y la civilización mecánica. El hombre contemporáneo tiene todavía el sistema nervioso de su abuelo. Usted comprenderá que así la vida es imposible. Conflictos. Choques. Problemas. Y el hombre siempre resultará vencido”. (234)

Esta idea de que la mecánica, en lugar de ensanchar las capacidades del hombre, contribuye a sumirlo más exasperadamente en un círculo de angustia, representa otro punto clave para entender su idea de la decadencia. Para Vargas Osorio los efectos de la preponderancia de la técnica no se limitan solamente al campo de la tecnología y la industria, sino que forman un sistema ideológico que abarca todos los aspectos de la vida del hombre, incluyendo su habilidad para producir trabajos artísticos. En este sentido, arte y técnica representan dos polos contrapuestos e irreconciliables.

En el ensayo “La idea de la muerte en la nueva literatura”, Vargas Osorio no encuentra ningún problema en aplicar estos conceptos al campo de la literatura. El hecho de que el tema de la muerte predomine en la época moderna no es un asunto superficial, sino la muestra de un ambiente que niega conscientemente la vida por culpa de la creciente mecanización de la cultura. Lo importante aquí es que para Vargas Osorio esta mecanización de la experiencia vital es relevante en cuanto implica la supresión de la interioridad del hombre y, por consiguiente, su habilidad para el trabajo creativo:

El siglo XX ha impuesto entre el ojo y la naturaleza la maravilla del invento mecánico: aun cuando todos no seamos ingenieros, todos vemos el paisaje a través de los vidrios de un teodolito. Podría prolongarse este dialogo, pero creo que basta con estas dos observaciones para deducir la diferencia entre la óptica del romántico y la nuestra. Para aquel siempre hubo en el paisaje la posibilidad de una sensación melancólica, alegre o sublime, y para nosotros siempre habrá la posibilidad de una ecuación algebraica. El sentimiento de lo sublime, que el romántico encontraba en la naturaleza, ha desaparecido para nosotros que no vemos en ella sino fines útiles. [...] Yo me pregunto: ¿Una naturaleza esclava como la nuestra no concluirá por infundir en el hombre sentimientos de pequeñez y de esclavitud que luego, al elaborarse en los oscuros alambiques de la sensibilidad, no producirán teorías y hechos contra el hombre? (65).

El fragmento anterior, que proviene de *Huella en el barro*, define a la perfección la preocupación de Vargas Osorio respecto a la decadencia de la cultura moderna: no solo es la preponderancia de la visión mecánica un peligro para la vida del hombre, porque colabora con la creación de las armas de destrucción, sino que también se filtra en su visión del mundo, en su sensibilidad ante los fenómenos exteriores y su capacidad para expresarse por medio del arte.

Esta contraposición continúa en el ensayo “Naturaleza y dirección de la poesía moderna”, donde Vargas Osorio identifica la mirada científica como esencialmente contraria a la mirada de la poesía. Esta última no intentaría clasificar y dominar la naturaleza, como lo hacen el ingeniero o el científico, sino acceder a su misterio por medio del símbolo¹⁷. Vargas Osorio se atiene a esta contraposición y concluye que para entender la poesía moderna es necesario tener en cuenta la introducción de la técnica y la ciencia como “dos temibles fuerzas intelectuales, perfectamente organizadas” que se contraponen a la esencia de la poesía y “a su configuración espiritual, no racional” (186). En otras palabras, para Vargas Osorio la dimensión racional y espiritual del hombre estaba trabada en un conflicto irresoluble en la edad moderna.

De este modo, Vargas Osorio se estaría acercando a las teorías de la decadencia que junto con Spengler, Arnold J. Toynbee y especialmente el Conde de Keyserling, consideran que

¹⁷ “La poesía es, pues, primordialmente, un oficio divino. Los antiguos dieron al poeta el rango de los profetas y de los sacerdotes. Era él el encargado de establecer el contacto con lo desconocido y los seres misteriosos que lo habitaban; en su palabra, como en un globo de cristal, los pueblos descifraban sus destinos. [...] ¿Cómo se comportar el poeta moderno –moderno no en el sentido de su estilo, sino de su actualidad temporal– para conservar a su poesía esa esencia de tabú original que la aproxima, vuelvo a repetirlo, a la expresión religiosa?” (184-85).

en la edad moderna el hombre crea una “edad oscura” tecnológica que atrapa a la humanidad en la ignorancia y la impotencia. En esta tradición, la máquina no es emblema de progreso, sino de alienación y degradación, y en su punto más crítico representa todo lo contrario a la esencia espiritual del hombre (Herman, 232-405). Esta visión de la modernidad no era extraña para la época y era aún más común dentro de los idiomas de la decadencia, y probablemente surge en Vargas Osorio del influjo de la lectura de Nietzsche y otros teóricos de pesimismo cultural.

Este temor a una sociedad masiva, mecanizada e inhumana, se reitera en el capítulo V de *La Familia de la Angustia*. En él, Vargas Osorio vislumbra un futuro donde la crisis individual se ha convertido en un sentimiento colectivo, y las masas, demasiado racionales, han perdido toda libertad para actuar¹⁸. Para Vargas Osorio, el régimen colectivista también anula la libertad del hombre y crea una sociedad “que se satisface en sus más primarios y básicos instintos” (277) y son principalmente el capitalismo y el liberalismo, los culpables.

Al final del ensayo “Marx y Nietzsche”, Vargas Osorio plantea este mismo problema limitando el panorama a dos alternativas: “No hay sino dos caminos a seguir: o marcha hacia el triunfo del espíritu, en rebelión contra el demonio de lo mecánico, contra las fuerzas telúricas, según el decir de Keyserling, o marcha en la dirección opuesta, hacia el triunfo definitivo de la materia, del poder demoníaco de la mecánica” (160).

¹⁸ Según Arthur Herman, desde principios del siglo XIX las críticas hacia una cultura masiva degradada ya estaban presentes en una gran parte de las teorías de la decadencia, y podemos encontrar su voz arquetípica en el filósofo Jacob Buckhardt, contemporáneo de Nietzsche, quien consideraba la era moderna condenada definitivamente por el triunfo de una cultura masiva degradada la cual terminaría por desestablecer el orden social, atentando contra el equilibrio tradicional y orgánico de las instituciones (Herman, 91).

La crisis reside, entonces, un tipo de hombre tecnificado y angustiado que sería el producto de una cultura igualmente regida por las leyes mecánicas. Esto haría de la cultura moderna una cultura opuesta o enemiga de la vida, en comparación con otros momentos de la civilización, como el Renacimiento, donde Vargas Osorio identifica una cultura libre y creadora. En *La familia de la angustia*, Vargas Osorio también le dedica al problema de la tecnología y la mecánica dos capítulos donde vuelve a enfatizar los aspectos nombrados anteriormente, pero añade dos categorías que reiteran esta división: la naturaleza y el espíritu¹⁹, aludiendo nuevamente a la división entre el triunfo de la técnica y el triunfo de espíritu.

Mientras que la primera representa la racionalidad, la lógica, el arte clásico y el sentido de armonía, la segunda representa los valores místicos, la intuición, el sufrimiento y el conflicto existencial. Esta última corriente es la que Vargas Osorio señala como el camino que el hombre debe tomar. Nietzsche, D'annunzio, Dostoievski, Ibsen, Kierkegaard y Unamuno se encontrarían en esta última categoría de escritores y artistas que, según Vargas Osorio, se rebelan contra la era moderna y cultivan un pensamiento espiritualista o vitalista que pone en crisis el racionalismo occidental.

Esto nos da ocasión para pasar al segundo aspecto que hemos venido nombrando a lo largo de este capítulo: la defensa de los valores vitales y del espíritu. En el ensayo "D'Annunzio,

¹⁹ Esta división entre naturaleza y espíritu también proviene probablemente de la lectura de *El mundo que nace* y otros libros de Keyserling que reposan en esta división como un paradigma de toda la historia del hombre: "[...] porque en la tecnificación se trata, en primer término, de algo positivo, de un paso adelante en la sumisión de la naturaleza al espíritu, de un desenvolvimiento más amplio del ser humano psíquico [...] Todo lo irracional es esencialmente inexplicable; si el intelecto produce el criterio de realidad, tiene que aparecer este criterio como irreal hasta que el intelecto este lo bastante desenvuelto para comprender también su sentido" (36).

poeta de la agonía” Vargas Osorio define un tipo de poeta que “procura orientarse por la intuición, por instinto o adivinación mesiánica entre la zona de niebla que nos guarda el misterio conturbador de la historia futura” (99). Para Vargas Osorio es Gabriel D’Annunzio quien representaría este modelo de artista que elige ver su época como un periodo de agonía y escapa a la preponderancia de los modelos mecanicistas. El tipo de hombre que formaría esta visión espiritual sería un profeta, un loco, un irracional que alcanzaría un grado de sabiduría superior al de la ciencia racional.

Vargas Osorio propone, entonces, que al hombre moderno que elige el camino del espíritu solo le queda sumirse en “la meditación estremecida, inquieta, dolorosa”. En el ensayo titulado “Unamuno”, de *Huella en el barro*, Vargas Osorio empieza a prefigurar lo que sería años después *La familia de la angustia*, una gran familia que comparte esta misma idea de que la racionalidad no era capaz de encerrar la totalidad de la vida, y que solo a través de la negación de todas las ideas de base aristotélica, era posible llegar a una comprensión verdadera de la vida:

Cada día se define más vigorosamente la tendencia del espíritu a buscar la verdad por caminos irracionales y anticientíficos. El racionalismo y su consecuencia natural, la ciencia, han fracasado estruendosamente; y no está distante el día en que el hombre busque la verdad en la mística, en la poesía, en el arte, es decir, en todo lo que es antiético a la razón y a la ciencia. (112)

Según estas ideas, Vargas Osorio crea una familia intelectual (en la que él mismo se incluye por obvias razones) que compartiría con él una perspectiva similar de la modernidad como una época de crisis, pero con la posibilidad de un futuro renovado, el

cual estaría definido por el retorno a los valores del espíritu y de la vida. Por otro lado, los integrantes de la familia compartirían también vidas atormentadas que los hacen más aptos para llevar el camino del espíritu. El sujeto histórico o profeta de esta nueva era que se define al final de *La familia de la angustia*, sería el encargado de plantear la posibilidad de un arte que represente al ser humano según todos los conflictos que le son propios: su temor a la muerte, la angustia, la soledad, la enfermedad, etc.

Esto nos muestra que, al igual que muchos teóricos de la decadencia, Vargas Osorio enfoca sus críticas al presente decadente como una estrategia para pensar un posible futuro donde la humanidad decida tomar una dirección diferente. En su caso, son los artistas quienes deben asumir esta labor, a costa de llevar vidas que los expulsan de la propia modernidad entendida como progreso científico y tecnológico.

De ahí que plantear la diferencia entre la naturaleza y el espíritu, o técnica y poesía, tenga como fin en Vargas Osorio una crítica explícita y deliberada a la modernidad en lo que respecta a sus limitaciones, sus efectos alienantes y su debilidad para darle un sentido y estabilidad a la vida del hombre moderno. Los últimos capítulos de *La familia de la angustia* llevan su análisis más allá de la crítica a la cultura mecánica. Si los estados psicológicos alterados, la imposibilidad de comunicarse con el exterior, la angustia, la locura y la neurosis son formas en las que se expresa la crisis del individuo moderno, entonces, por extensión, son también las características de los integrantes de *La Familia de la Angustia*. Este último aspecto es el más interesante porque nos permite hacer una conexión con la experiencia decadentista.

2.4. Decadencia y decadentismo: El camino del espíritu

Aunque en el marco teórico se tiende a diferenciar entre la decadencia (en un sentido general) como la pérdida de sentido histórico, y el decadentismo; como un movimiento estético-histórico que se refiere a diversas escuelas pos-románticas, lo cierto es que durante el fin del siglo XIX estas dos categorías compartieron el mismo repertorio simbólico y no son necesariamente contrapuestas. Muchas veces sus diferencias recaen en las implicaciones morales y políticas que infieren sus diferentes críticos²⁰. En el caso de Vargas Osorio sus reflexiones sobre la decadencia de la cultura moderna terminan en una formulación muy cercana al decadentismo.

Podemos decir que en la formulación de Vargas sobre los valores del espíritu confluyen decadencia y decadentismo: por un lado, el sentido generalizado de la pérdida de sentido y armonía de la realidad (de estar viviendo una época de crisis en proceso de desintegración) y, por el otro, la asimilación de la experiencia e imaginario decadentista como un medio para expresar esa crisis en términos estéticos. Como explica Álvaro Contreras, estas dos orientaciones, decadencia y decadentismo, no aspiran a una solución por la vía de la síntesis, al contrario, “desean permanecer en el interior de una escritura que se asume, como la época misma que desea representar, extraña y paradójica” (100).²¹

²⁰ Aunque de alguna manera se ha hecho evidente a lo largo de este trabajo de grado, no sobra indicar que la actitud moral de los científicos sociales (Nordau, Lombroso, Simon) y la repuesta decadentista hacia la enfermedad como un signo positivo y transgresor, no pueden ser separadas y dependen una de la otra. Mientras que los segundos proponen la enfermedad como un lugar predilecto para la expresión artística, los primeros proponen una idea de “normalidad” en contraposición a las aberraciones del artista decadente.

²¹ La anterior cita de Contreras hace hincapié en uno de los puntos clave para no caer en una lectura estrecha del decadentismo, ya que si bien a finales de siglo el término se usaba en conexión con la Europa contemporánea y más específicamente la literatura francesa, se puede seguir rastreando su influencia durante

Por ejemplo, así sucede con las vidas atormentadas de los integrantes de la familia de la angustia. Tanto en *La familia de la angustia* como en *Vidas Menores* la enfermedad es una condición, o acaso una consecuencia, de seguir el camino del espíritu.²² Para Vargas Osorio el sufrimiento, la locura y la enfermedad hacen de los integrantes de *La Familia de la Angustia* seres más cercanos a la vida y a los valores del espíritu²³:

¿No era Nietzsche quién califica al hombre de “animal enfermo”? ¿Y no quería decir con esto que el hombre es más animal, solamente cuando se siente enfermo? Por consiguiente, en el espíritu, en la enfermedad yace la dignidad del hombre, y el genio de la enfermedad es más humano que la salud [...] la enfermedad empleada como termino filosófico, no es negación alguna, ni condenación, sino una constatación que contiene tanta aprobación como la sentencia: “salud” (39)

Más adelante, Vargas Osorio propondrá que la enfermedad, la soledad y la angustia pueden considerarse como aspectos positivos de la decadencia y la posibilidad de una poética nueva y diferente. Este es el caso de “Riel”, “Casa de Reposo” y “Vida de Eugenio Morantes”, donde los personajes muestran una diversa psicología decadentista que les permite acceder a la experiencia vital desde un marco no racional. En este sentido, la lectura de la enfermedad como un signo de una humanidad más elevada concuerda con el

todo el siglo XX como una experiencia que se posiciona en contra de la extendida creencia en el progreso de la civilización en todos sus sentidos, artístico, social, político y moral.

²² Vargas Osorio también llega a esta noción de la enfermedad desde la lectura del ensayo de Thomas Mann. En *Goethe y Tolstoi*, las enfermedades que Schiller y Dostoiewski tuvieron que vivir se consideran como algo “que expresa en su caso una nobleza, una distinción – [...] que significa completamente otra profundización, elevación y refuerzo de su humanidad [...] y frente a ella la enfermedad nos aparece como un atributo de nobleza de un humanismo más elevado” (Mann, 38).

²³ Esta noción de la enfermedad también tiene influencias de *La voluntad de Poder* de Nietzsche, donde la enfermedad se propone como un medio de conocimiento superior que conduce a la salud espiritual del hombre o a un estado más lúcido (Herman, 99)

lugar preponderante que adquiere en la experiencia decadentista la enfermedad como forma de negación de la ideología burguesa durante el siglo XIX.

Al igual que sucede en el decadentismo, la forma de observar la enfermedad de Vargas Osorio se impone como una crítica a la cultura mecanizada de la modernidad desde los valores que eran considerados como anti-sociales y enemigos del progreso. De este modo, la noción de enfermedad que asume nos ofrece una lectura a contrapelo de todos los signos que eran considerados negativos para el progreso de la sociedad moderna²⁴, pero ahora estos han sido alterados para convertirse en aspectos positivos, “en síntomas de un cuerpo social exhausto, disperso, y de una sensibilidad enfermiza” (Contretas 101).

Dentro de la literatura decadentista, lo anti-natural²⁵ o perverso es un modo de salirse de las normas burguesas y de las leyes de la vida moderna, las perversiones sexuales, la paranoia, el fetichismo y todas las desviaciones sociales que eran patológicas a finales de siglo son signos positivos para el decadentismo.

De la misma manera, Vargas Osorio considera que “la soledad enfermiza de Nietzsche; la epilepsia, la prisión y la pobreza de Dostoievski, la desesperación de origen erótico en Leopardi; la obscuridad y el olvido en Kierkegaard” (260) son formas en las que el espíritu

²⁴ Estos signos son los que describí en el Capítulo 2.2 bajo la mirada de Nordau y otros científicos sociales que se encargaron de crear el diagnóstico más exacto del arte “decadente” de su época. Para Nordau, en su libro *Degeneración* (1892), la creatividad artística se consideraba como un síntoma de desorden mental. El genio artístico moderno no representaba el punto culminante de la humanidad, sino su forma más degradada, cercana al criminal y lunático, ya que todos estos desarrollaban solamente un lado de su naturaleza humana.

despoja de todos los bienes de la vida burguesa a quienes se separan de la modernidad científica y racional²⁶.

Para los escritores decadentistas y artistas finiseculares la enfermedad da cuenta no solo de los síntomas de decaimiento psicológico del individuo moderno, sino también de sus posibilidades como lugar de enunciación. Para el decadentismo, la enfermedad del personaje, o de la época en general, da cuenta de las posibilidades estéticas de lo patológico a través de las cuales se llegan a formas irracionales de conocimiento y se goza en la contradicción de la moral burguesa.

Dentro de la narrativa de la decadencia de Vargas Osorio estas desviaciones personales son totalmente contrapuestas a la vida burguesa. En el capítulo II de *La Familia de la Angustia* Vargas Osorio considera que el espíritu racional, armónico y equilibrado, conlleva a un estilo de vida burgués donde no hay cabida para la duda existencial y la crisis del sujeto moderno. En el caso de Nietzsche, hijo del espíritu, Vargas Osorio considera ejemplar la forma como “concluye por desechar toda base científica, toda postulación lógica y se lanza violentamente en los espacios tempestuosos de su intuición” (256).

²⁶ Tal diferencia es clara en el siguiente fragmento en donde Vargas Osorio diferencia el tipo de felicidad que alcanzó Goethe, hijo de la naturaleza, y Nietzsche, miembro de *La familia de la angustia*. Mientras el primero goza de una vida burguesa, el segundo lleva una vida desgraciada pero más humana: “Tanto Goethe como Nietzsche han obtenido la victoria. Pero qué diferente es uno y otro. En el poeta de Weimar la victoria se convierte en un estado de vida burguesa, noble, satisfecha, sensual. En un fin concreto. En Nietzsche la victoria es la máxima soledad. Su triunfo lo ha divorciado definitivamente de los hombres. La naturaleza llevó a Goethe a un rango de divinidad, diáfano y firme, desde el cual pudo contemplar a sus pies –como las nieblas que corren sobre un valle- el desfile del tiempo. El espíritu, en cambio, llevó a Nietzsche a un rango supremo y su inmortalidad es la de un santo” (251).

Los personajes de *Vidas Menores* también se encuentran casi siempre al margen de la sociedad moderna o se alejan de ella de manera voluntaria porque no logran encajar o ajustarse a sus demandas. La razón de esta marginación suele ser una sensibilidad extremadamente exaltada, refinada y voluptuosa que no encuentra una voluntad de comprensión en la lógica racionalista. À *Rebours* (1884), la novela de Joris-Karl Huysmans, presume y se regodea en este motivo, el objetivo de todas las acciones de Des Esseintes es escapar de la cotidianidad burguesa, vacía y regulada. Al final de su novela esta alternativa es llevada al extremo: el héroe Des Esseintes es obligado a decidir entre morir o regresar a París e integrarse a la vida normal de la sociedad burguesa.

En *El retrato de Dorian Grey* también podemos encontrar este mismo ánimo por escapar de la vida burguesa mediante la perversión sexual y moral en todos sus sentidos. El objetivo en ambos casos no es solamente criticar la organización burguesa de la vida moderna, sino también humillar la naturaleza por medio de todas las formas de irracionalidad y artificialidad en lo estético y espiritual. Tal objetivo lo podemos encontrar igualmente en la radical contraposición que Vargas Osorio establece entre naturaleza y espíritu, donde este último siempre es el predilecto. No en vano Vargas Osorio encuentra en el imaginario decadentista una visión de impulsos y potencias irracionales que se asemejan a las características de los integrantes de la familia de la angustia:

Tal parece que el espíritu se complace en atormentar a sus elegidos, en forjar su inmortalidad a duros golpes de dolor. Pero es porque sólo de esta manera, por medio de esta alta crueldad que al fin y al cabo no es sino amor, el espíritu logra vencer a la naturaleza y crear la unidad humana de sus hijos, preparándolos convenientemente para su misión en la tierra. [...] En verdad, terrible destino este, que implica la renunciación

involuntaria y absoluta a los ricos bienes de la vida: salud, los honores, las complacencias del amor y las satisfacciones de la amistad y de la compañía con los demás. (261)

El aislamiento al interior de la sociedad burguesa (moderna, capitalista, industrializada) que Vargas Osorio describe en el fragmento anterior también es uno de los motivos más recurrentes del decadentismo y está estrechamente emparentado con la psicología de sus personajes. Según Walter Binni, dentro de la poética decadentista se puede trazar una psicología complicadísima y refinada, donde el rasgo común es la fuerza de rebelión ante una ley social general de la sociedad moderna (30). En el caso de *Vidas Menores*, podemos observar toda una compleja geografía psicológica que se encuentra siempre en el registro de lo refinado y voluptuoso. Los personajes que componen estas narraciones sufren de algún conflicto existencial que los aísla del exterior, sin embargo, al final logran encontrar una salida o una redención por medio de caminos no racionales, o al menos anti-modernos.

Los caminos no racionales mediante los cuales sus personajes logran tener una experiencia vital diferente son los mismos que Vargas Osorio había planteado en *La familia de la angustia*, donde el sujeto debe recurrir a formas de conocimiento que logren ir más allá de la ciencia y la tecnología para que la vida sea apreciada más allá de la parte “racional” que las ciencias exactas nos permiten. Esto nos dá pie para apuntar a otro de los rasgos que Walter Binni²⁷ ha definido como central en la poética decadentista: “El principio esencial de la poética decadente es, como decíamos antes, la constatación de un mundo nuevo, de

²⁷ Según la interpretación de Walter Binni es insuficiente definir el decadentismo solamente en términos de motivos o rasgos estilísticos. En todos los decadentes existe siempre una intuición del misterio, las soledades, los rostros del silencio y la poesía como medio de conocimiento. Estos serían siempre un punto de contacto entre todos los autores decadentistas. De este modo todas las reacciones, rebeliones y búsquedas dentro de este orden están en el ámbito del decadentismo, incluyendo los simbolistas, parnasianos y todas las poéticas que se reconozcan en la tradición Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé.

una región inexplorada del espíritu, básica para todo conocimiento y toda moral; el descubrimiento del *jenseits der Dinge* como la raíz verdadera de la nueva poesía” (27).

De la misma forma que Binni lo explica, Vargas Osorio considera la poesía como un camino no racional de conocimiento que es capaz ir más allá que la ciencia. Misticismo, evocación y sugerencia son las palabras que usa constantemente para referirse a la esencia de la poesía. Podríamos decir que la noción de ese “más allá” es lo que persiste en toda la formulación del camino del espíritu en *La familia de la angustia*. En el ensayo “Naturaleza y dirección de la poesía moderna” Vargas Osorio reafirma esta noción al decir que la función social de la poesía sería situar al hombre ante la presencia de un mundo desconocido, “de un misterio, de un aspecto de las cosas que para él había sido, antes del poema, irrelevante”. Lo que garantizaría la prevalencia de la poesía, sería entonces la necesidad de constatar ese misterio. (188)

La idea subyacente a este pensamiento no es otra que la capacidad del arte como medio cognoscitivo diferente y más verdadero, en contraposición con los medios que el siglo XIX había considerado como idóneos para entender el universo y la naturaleza. Ese arte se debe guiar por la intuición y la búsqueda de valores contrarios a los que todos los profetas del progreso habían establecido como “naturales” en el hombre.

En el capítulo II de *La familia de la angustia*, Vargas Osorio reitera esta idea al decir que la ciencia y las matemáticas solo han sido capaces de acceder a la parte “cognoscible” que les ha permitido la naturaleza de los objetos, sin embargo, su misterio no puede ser entendido desde la lógica, es en ese límite donde la poesía entra a jugar su papel (257). En el ensayo

“Unamuno”, Vargas Osorio expresa esta idea aludiendo precisamente a la imposibilidad de encontrar un sustento vital en la ciencia:

Desde el momento en que el hombre ha empezado a comprender que la ciencia no puede suministrarle ningún orden radical de soluciones a los problemas fundamentales –la vida y la muerte– ha principiado también a perder su fe en ella y volver los ojos hacia otra parte. Es muy posible que este desvío, suficientemente justificado, sea la línea matriz de un sistema metafísico nuevo en que el espíritu encuentre su quietud y reposo, al menos por algún tiempo. (211)

De ahí parte Vargas Osorio para plantear que los integrantes de la familia de la angustia se sienten “videntes” de una manera diferente a los poetas como Goethe, hijo de la naturaleza. El dolor, la angustia, la enfermedad y la soledad son en ellos formas de acceder a la vida que los separan del común de las personas que se atienen a seguir el camino racional de la naturaleza. Su “Evangelio” no es el de la fatalidad, sino el de quienes han descubierto la vida por medio de la intuición y la poesía. En palabras de Vargas Osorio, por seguir el camino del espíritu el hombre logra restablecer el vínculo con la vida de manera humana, y no científica.

Al respecto, Walter Binni explica que el héroe decadente se siente vidente en el sentido de que es consciente de la existencia de un “más allá” que no se puede alcanzar por medio de la estructura de la lógica (26). La diversa patología que expresan los decadentes haría referencia, por otro lado, al misterio como creación de la interioridad del hombre. Para Binni, la selección temática de los decadentes, también es una consecuencia directa de la noción de poesía como revelación de ese misterio. Los decadentes se valen a menudo de las atmósferas musicales y de la sugestión de los sentidos para tal fin. Con esto Binni pretende

indicar que el decadentismo, a pesar de estar estrechamente relacionado con la realidad finisecular, va más allá de la experimentación estilística.

En el caso de Vargas Osorio es importante señalar esto, porque su propuesta no se vale solamente de elementos estilísticos del decadentismo. Por otro lado, esta debe ser leída en consonancia con el proyecto de literatura nacional que delineó en su obra ensayística. Aunque es posible señalar varios aspectos formales que lo emparentarían con el decadentismo, la propuesta de Vargas Osorio no se estanca allí. En el siguiente capítulo se explicará cómo Vargas Osorio interpreta el tema de la decadencia en el contexto colombiano, y cómo esto colinda con su propuesta sobre los valores espirituales.

2.5. “Cuaderno de paisajes”: un proyecto de literatura nacional

A pesar de que la idea de la decadencia pareciera estar tan arraigada en el contexto europeo del siglo XIX, las reflexiones de Vargas Osorio no están tan descontextualizadas como han querido indicar algunos críticos. Podemos decir que se ha desestimado con frecuencia la orientación de sus afirmaciones y las correspondencias existentes con las ideologías y sucesos políticos de su entorno, debido principalmente a la insularidad de su obra y a las tensiones que ha generado ubicarla en las corrientes literarias de principios del siglo XX.

Por ejemplo, Jaime Mejía Duque argumenta que el énfasis en discusiones tan lejanas del contexto social y político que estaba viviendo el país por ese entonces, así como las soluciones esencialistas de *La familia de la angustia*, ocasionaron que sus reflexiones

llegaran a ser anacrónicas en el contexto colombiano y por lo tanto ignoradas. En ese sentido, para Mejía Duque, las reflexiones de Vargas Osorio adolecen de contenido conceptual por su carácter utópico y esencialista:

En efecto, el problema real no estriba en los así llamados “valores científicos” ni en “el racionalismo” o “el humanismo”, en sí mismos –puesto que estos ya son de suyo meras síntesis ideales–, sino en los contenidos socioeconómicos de una cierta forma de existencia social materializada en relaciones prácticas en donde la razón y la ciencia aparecen detentadas por grupos de poder y apuntadas por estos contra los verdaderos intereses vitales y morales de la humanidad. (279)

De acuerdo con el párrafo anterior, es cierto que Tomás Vargas Osorio observó el problema de la decadencia desde los límites y mitos propios que provenían de estas discusiones “abstractas” sobre el futuro de la civilización. Sin embargo, el hecho de que Vargas Osorio no haya practicado un análisis enfocado en las fuerzas sociales y las luchas de poder no significa que sus reflexiones sean anacrónicas, más aún si estas se observan en contraste con otros discursos médicos y políticos de la época que precisamente se centraban en los problemas de la decadencia y la modernización del país.

Lo que cabe pensar, dicho brevemente, es el hecho de que estos discursos sobre la decadencia, tan estrechamente relacionados con el contexto europeo, lograran filtrarse en los discursos de principio de siglo sobre la modernización del país y sobre la noción de nación que se estaba formando por aquella época. En este sentido, las reflexiones de Vargas Osorio, que culminan en una propuesta cercana al decadentismo, pueden ser leídas en

contraste con el proyecto de modernización del país que tiene sus orígenes en el siglo XVIII, pero que encuentra un mayor auge en el proyecto liberal del siglo XX.

A continuación intentaré hacer un recuento de los diferentes diagnósticos de la decadencia del pueblo colombiano que alcanzaron el ámbito público y adquirieron importancia para un número considerable de intelectuales de principios del siglo XX. Debido a la extensión de este trabajo de grado me limitaré a mostrar algunos rasgos generales de este proceso hasta 1930 y a señalar algunas opiniones representativas, omitiendo intencionalmente muchos matices que un estudio más profundo podría realizar.

Aunque no existen estudios dedicados exclusivamente a las ideas sobre la decadencia y el progreso, podemos decir ,junto a Jorge Orlando Melo, que es en los inicios del siglo XX cuando se comienzan a imponer las ideas sobre el progreso como un mejoramiento progresivo de la sociedad a través de reformas y avances en el campo de la educación, la tecnología y la organización política de la sociedad (3).

Igualmente, durante los inicios del siglo XX, que es precisamente el periodo en el que Vargas Osorio comienza publicar su obra, el evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación adquieren una gran importancia en el discurso político de la época, mostrando así que Colombia no estaba desentendida del problema que representaba el progreso y la decadencia. En este contexto, la decadencia fue una de entre muchas ideas que ayudaron a articular una mirada específica sobre los problemas de la modernidad, la civilización y el desarrollo.

Teniendo esto en cuenta, las discusiones sobre la modernización del país a principios del siglo XX corresponden a un afán implícito por seguir el modelo de la civilización occidental en un país que se consideraba todavía atrasado, no industrializado ni modernizado, incluso en decadencia²⁸, que necesitaba urgentemente salir de dicha situación crítica y consolidarse como una nación moral y racional (Uribe Celis citado por Klaus y Muñoz, 131).

El pueblo colombiano se convierte así, para una cantidad considerable de políticos e intelectuales, en la objetivación de la decadencia. Al mismo tiempo la modernización se comienza a observar como “una solución que se nutría de todos los discursos progresistas que se desarrollaron a comienzos del siglo XIX” (Klaus y Muñoz, 133).

Lo extraño de este proceso es que al mismo tiempo que intelectuales y políticos colombianos se inspiraban en modelos decimonónicos del progreso para avanzar desde nuestra “decadencia” hacia la modernidad, en Europa se predecía desde hace un siglo que la fe insensata en el progreso había llevado a la civilización europea hacia la forma más alta de decadencia que se materializaba precisamente en la modernidad y la sociedad civil.

Esto nos lleva a pensar que el mito del progreso, así como el mito de la decadencia, formaba parte activa del discurso político sobre la degeneración del país, y convivían con otros proyectos ideológicos que, a pesar de sus diferencias, sustentaban la idea de una nación en vía de modernización. El progreso y la decadencia de la nación colombiana no

²⁸ Esta idea es interesante porque en algunos idiomas de la decadencia el progreso no se entienden como un antónimo de decadencia, sino que se considera el progreso como un camino que lleva finalmente hacia la decadencia. Las teorías que tiene de base una concepción orgánica del tiempo tienden a hacer esta asociación.

fue solamente un asunto de influencias ideológicas, sino que pasó también por una reflexión sobre las condiciones locales, sociales y económicas del contexto colombiano de aquella época (Melo, 4).

Por esta misma razón, quienes adoptaron las ideas decimonónicas del progreso durante el primer periodo liberal del siglo XX no fueron un grupo homogéneo. La decadencia del pueblo colombiano pasó por diferentes diagnósticos que intentaban darle una razón a nuestro atraso científico, racial, social y político, confiando firmemente en el poder de la ciencia para alcanzar la modernización del país.

En consecuencia, los diagnósticos sobre la decadencia del pueblo colombiano también obedecieron, en muchísimas ocasiones, a la manera como los diferentes partidos deseaban justificar sus proyectos políticos sobre la nación colombiana. Es decir, que las polémicas y desacuerdos se produjeron al tratar de definir los objetivos, las políticas y los medios que debería incluir la búsqueda del progreso según los proyectos políticos conservadores o liberales.

Un caso ejemplar lo encontramos en la preocupación de algunos intelectuales de la época por no alcanzar la modernidad y seguir viviendo en un estado de salvajismo y barbarie. Las tendencias antropológicas evolucionistas y racistas que por la época tenían validez científica parecían corroborar esta preocupación y fueron el sustento teórico e ideológico de su diagnóstico de la sociedad colombiana.

Según Andrés Klaus y Diego Alejandro Muñoz²⁹, en el caso específico de Colombia los intelectuales crearon estrategias eugenésicas para apropiarse de las teorías de la degeneración racial (estrechamente relacionadas con las teorías de la decadencia), como una ideología que ocupaba un lugar estratégico en la educación. Para el psiquiatra conservador Miguel Jiménez López³⁰ la decadencia del pueblo colombiano, y su imposibilidad de alcanzar la modernidad, no era solo un problema político, sino también psicológico y racial. Éramos un pueblo inferior por ser el resultado de un inadecuado proceso de hibridación y de mestizaje, es decir, que los problemas sociales no eran causados por la desigualdad social y decisiones políticas desafortunadas, sino por la raza³¹.

De la misma manera, para el liberal Luís López de Mesa la modernización y la apropiación de los saberes modernos era la solución ante la imperfección y degeneración del pueblo colombiano. En su libro *Los problemas de la raza en Colombia* (1920) y *De cómo se ha formado la nación Colombiana* (1934) se conjugan no solo aspectos raciales y de clase social, sino también culturales y espirituales: mientras que le atribuye al hombre blanco un

²⁹ El artículo “El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del siglo XX: El cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda” puede considerarse como un análisis detallado de la influencia de las teorías de la degeneración y decadencia en el contexto Colombiano. Los autores demuestran cómo estas ideas pasaron por una interpretación de las condiciones locales del país a manos de intelectuales que lograron llevarlas al campo educativo, médico, político y finalmente eugenésico.

³⁰ La historia personal y profesional de Miguel Jiménez López puede ser considerada un ejemplo donde “hacer la ciencia y construir la patria eran una misma cosa”. Fue uno de los primeros psiquiatras nacionales que se dedicó apasionadamente a la reformulación de la educación. Buena parte de sus esfuerzos intelectuales los dedicó también a encontrar las supuestas pruebas de nuestra degeneración racial. En el artículo “Un psiquiatra decimonónico en el siglo XX: Miguel Jiménez López (1875-1955)” se explica cómo sus juicios sobre el arte parisino y “degenerado” de la época son esencialmente anti-modernos y coinciden parcialmente con el famoso libro de Max Nordau. La vanguardias y prácticamente todo lo que entendemos como arte moderno desde Baudelaire son consideradas por Jiménez López como arte malsano, anormal y aberrante (Torres Gutiérrez, 127).

³¹ “Debemos perfeccionar nuestra raza en todo sentido, en lo intelectual, en lo moral, en lo morfológico, la evolución hacia el tipo de belleza física admitido hoy en el mundo es condición primera en el mejoramiento de las razas” (1920, 75)

carácter racional, el hombre mulato sería de carácter espontáneo, emocional y superficial (Klaus y Muñoz, 155).

Podemos ver así como para conservadores como Miguel Jiménez López y liberales como Luís López de Mesa, el asunto de la degeneración de la raza se encontraba muy cercano a condiciones genéticas y geográficas que hacían de nuestras naciones una versión deformada y defectuosa de los ideales estéticos, intelectuales y morales de los pueblos europeos (Klaus y Muñoz, 143).

Inspirados por los modelos decimonónicos del progreso, Colombia se encontraba en una edad infantil, por lo tanto el país no podía optar por permanecer fuera de estos procesos que llevaban a los pueblos a salir de su “minoría de edad”. Como podemos ver el problema de base era que el país no podía edificar el progreso espiritual y material sobre una base humana degenerada, por lo que eran necesarias estrategias de saneamiento y vigorización que ayudaran a alcanzar los ideales de la cultura europea (Klaus y Muñoz, 146).

Desafortunadamente, estas ideas tuvieron una acogida positiva por parte de los políticos de la época. Entre 1918 y 1919, una serie de conferencias sobre el tema de la decadencia produjeron un debate nacional y ayudaron a que se aprobara la Ley 114 de 1922 sobre inmigración³². Esta ley exhortaba al mejoramiento de las condiciones raciales (étnicas,

³² El centro de estas conferencias fue el Tercer Congreso Médico Colombiano en Cartagena, en 1918. Ahí, tanto López de Mesa como Miguel Jiménez López, expusieron sus estrategias eugenésicas con gran éxito. Los dos no fueron solamente figuras médicas importantes, sino que también ocuparon cargos políticos y administrativos que permitieron finalmente la aceptación de sus postulados en el ámbito legal. Por ejemplo, López de Mesa fue ministro de Gobierno en 1922, Senador de la República y Presidente del Directorio Nacional Conservador. Miguel Jiménez López también fue Ministro de Educación durante el gobierno de

culturales y sociales) tanto en un sentido físico como moral. Para colmo, se intentaba que los inmigrantes tuvieran las características aptas (blancas europeas) que eventualmente mejorarían la raza colombiana, lo cual supuestamente nos haría aptos para entrar en la modernidad.

Aunque no llegó a ponerse en práctica de manera rigurosa, esto demuestra como los discursos progresistas, ya fueran liberales o conservadores, tuvieron fe en las posibilidades de salvación en un futuro saludable, ordenado, industrializado y vigoroso (Klaus y Muñoz, 133). Otras posiciones, como las de los liberales Alfonso Castro y Jorge Bejarano, no aceptaban por completo las teorías degenerativas de la raza, y aunque mantenían estereotipos sobre las clases sociales más desfavorecidas, creían que eran más urgentes cambios en la higiene y la educación por encima del mejoramiento de la raza. La opinión de Alberto Lleras coincidía parcialmente con esta posición en cuanto consideraba que la decadencia del pueblo colombiano era el resultado del abandono cultural de la población

Alfonso López Pumarejo. La ley 114 que se aprobó en 1922 es fruto de las gestiones y alianzas entre estos dos campos, las teorías de la degeneración racial y las políticas de eugenesia. Si revisamos la ley podemos observar también una concordancia exacta entre el pensamiento de estos dos psiquiatras y las exigencias que el gobierno le solicitaba a los extranjeros: “Con el fin de propender al desarrollo económico e intelectual del país y al mejoramiento *de sus condiciones étnicas, tanto físicas como morales*, el Poder Ejecutivo fomentará la inmigración de individuos y de familias que por sus condiciones personales y raciales no puedan o no deben ser motivo de precauciones respecto del orden social o del fin que acaba de indicarse, y que vengan con el objeto de laborar la tierra, establecer nuevas industrias o mejorar las existentes, introducir y enseñar las ciencias y las artes, y en general, que sean elemento de civilización y progreso” (artículo 1). Si observamos los políticos que firman la ley (Antonio Paredes, Pedro Nel Ospina, Fernando Restrepo Briceño, Antonio José Uribe) podemos ver que no era un asunto partidario, tanto conservadores como liberales estaban de acuerdo en cuanto a que la sociedad colombiana necesitaba salir de su decadencia racial. A esta Ley le podemos sumar la Ley 74 de 1926 que también se guía por estos lineamientos, los extranjeros debían ser varones, europeos y libres de cualquier signo de “enajenación mental”. Le ley llega al extremo de tratar a los extranjeros (y a sus familias) como mercancías mediante las cuales se podía ganar dinero: “Por cada inmigrante europeo varón mayor de diez y ocho años apto para los trabajos en obras públicas o en la agricultura que sea traído al país por las entidades públicas a su costa y con las calidades exigidas por las leyes sobre inmigración, el Tesoro Público abonará un auxilio hasta de treinta pesos que se pagarán al introductor cuando presente a la autoridad que el Gobierno designe los respectivos inmigrantes en capacidad de trabajar” (artículo 19).

campesina, y la educación, por supuesto, era el medio predilecto para sacar al país de su evidente atraso tecnológico y social (Melo, 31).

Por otro lado, se debe tener en cuenta que las ideas de progreso y decadencia también se usaron para criticar o defender el orden tradicional (colonial), católico e hispánico, de la sociedad colombiana. Según Jorge Melo, desde el siglo XIX algunos sectores conservadores habían elevado críticas hacía la noción del progreso por ser materialista e inculta. Estas críticas proponían explícitamente otra posibilidad de progreso que se fundamentaba en la noción Hispánica de herencia y en la cultura católica, rechazando el liberalismo, la ciencia y los valores racionalistas, pero defendiendo el caudillismo (27).

De acuerdo con lo anterior, podemos encontrar a principio del siglo XX dos posiciones contrarias solo superficialmente. Por un lado, la creencia en el progreso del país por medio de la educación, la eugenesia, la higiene, etc.; y por el otro, el progreso por medio de los valores tradicionales hispánicos. Aunque los medios propuestos para alcanzar la modernización del país eran diferentes, las nociones de progreso y decadencia siempre se encuentran operando en los diferentes juicios.

De cualquier manera, ya en 1922 la inversión extranjera que recibe el país lleva a una serie de reformas políticas que se pueden observar en el impulso de la industria petrolera, construcción de vías de comunicación, mejora de los servicios públicos, auge cafetero, entrada de los automóviles y camiones, desarrollo de las instituciones bancarias y financieras y la creación de diarios de amplia circulación (Melo, 27). Sin embargo, estos cambios no detuvieron los diagnósticos sobre la decadencia de la nación Colombiana.

A pesar de los avances nada modestos en materia de infraestructura, para otro círculo de intelectuales el problema no residía solamente en la raza o en la educación, sino también en factores ambientales y rurales que hacían imposible una estructura social saludable y preparada para asimilar los nuevos cambios:

El pavoroso fenómeno vital de la selva amazónica se generalizaría sobre todo nuestro territorio. La naturaleza impondría su representación trágica en el alma de los salvajes, pobres seres errantes, atormentados por el terror. Dondequiera que la naturaleza tropical obtiene un pleno dominio por las condiciones de humedad y temperatura, impone su grandeza con tales caracteres de fuerza descomunal y arrebatadora que el espíritu humano se desconcierta y se deprime. *Esta metafísica primitiva tiene una consecuencia forzada que podemos observar entre nosotros, en algunas comarcas del Bajo Magdalena y de los otros ríos tropicales. Tal consecuencia es el estado de inmovilidad en que permanece el alma de los hombres, sometidos a este medio geográfico.* Es una profunda inercia, una letargia invencible. (Laureano Gómez, 9-10; las cursivas son mías)

El fragmento anterior ha sido extraído de una serie de conferencias que pronunció Laureano Gómez el 5 de junio de 1928, y como se puede percibir, el diagnóstico se centra en un pueblo compuesto por personas primitivas y salvajes, las cuales sufren de una “pasividad e indiferencia de noche misteriosa” que les impiden alcanzar la civilización³³.

³³ El fragmento es bastante explicativo por sí solo. Se puede observar cómo subyacen las nociones decimonónicas de civilización y barbarie traídas hacia nuestro contexto y mezcladas también con las teorías de la degeneración racial, exceptuando que en nuestro caso el culpable de la decadencia no sería el progreso exacerbado, sino el salvajismo de la tierra colombiana: “Viajando en hidroavión por la parte septentrional del país, se contempla un panorama muy ilustrativo (...) Nada más lejano a producir la impresión de dominio por el hombre que aquellas vastas extensiones de selvas y ciénagas. (...) La tragedia de nuestros grandes recursos se revela en el hecho de que en este país abrumado por la selva, cubierto de millones de millones de árboles primitivos, cuando se necesitan unos cuantos millares de travesías de ferrocarril o unos pilotes para alguna modesta estacada, hay que importarlos de Norteamérica o sustituirlos con estructuras de hierro, también importadas” (10-11).

Según el discurso de Laureano Gómez, la diversidad del terreno colombiano está lejos de ser una fuente de orgullo, por el contrario, para recorrerlo y trabajarlo era necesaria una gran empresa tecnológica y mecánica inexistente en el país por aquellos años, lo que hacía de estas tierras el lugar menos propicio para la aparición de la civilización. En opinión de Laureano Gómez, desde la selva amazónica hasta la costa pacífica, el terreno colombiano era hostil, primitivo e inadecuado y también producía especímenes humanos igual de degenerados y no aptos para la modernidad³⁴.

Igualmente, la tierra colombiana era impropia para la modernidad porque su fisionomía hacía más dificultoso el desarrollo de técnicas mecánicas que permitieran la construcción de vías ferroviarias y cultivos agrícolas. Sin embargo, lo más importante es que la fisionomía colombiana, según Laureano Gómez, no permitía el desarrollo de la cultura y la civilización, que en su óptica estaban unidas a la modernización, entendida esta como desarrollo económico, tecnológico y cultural a la manera europea y anglosajona. Es ejemplar que al final de su artículo compare el estado del país con el periodo de decadencia española, un movimiento retórico típico dentro las teorías de la decadencia: “Podría hacer un dilatado paralelo para demostrar que transitamos los mismos caminos de decrepitud, de ceguedad y torpeza” (26).

³⁴ En la segunda parte de la conferencia Laureano Gómez se dedica al problema de la raza, y más específicamente, del mestizaje. De acuerdo con su opinión, la mezcla entre españoles, indígenas y negros, era una clara desventaja para la cultura colombiana, en especial en cuanto se refiere a las dos últimas. Por lo tanto, la identidad nacional se debía buscar en la tradición española, defectuosa también, y no en otra parte, porque según su razonamiento, estaba más cercana del individuo blanco, occidental y la cultura europea. Encontramos entonces que en el pensamiento político tanto de liberales como conservadores se filtran las teorías de la decadencia y la degeneración que tienen origen en un contexto tan distante como el *Ensayo sobre la desigualdad de las razas* (1854) de Arthur de Gobienau, el cual después tendría cierta influencia sobre las teorías de la degeneración racial que asimilan López de Mesa, Miguel Jiménez López y otros psiquiatras de la época.

En esta situación desfavorable, el estado debería hacer uso de todas las herramientas que la razón, la ciencia y la tecnología tenían a su disposición para aprovechar los recursos favorables y hacerle frente al determinismo geográfico, social y racial del que éramos víctimas (Gómez, 25). La conclusión a la que Laureano Gómez dirige su discurso es que el progreso no era posible sin un gobierno empeñado en modernizar la cultura, raza y política del país. Si comparamos la preponderancia que adquieren la tecnología, el progreso y la ciencia en la propuesta de Laureano Gómez, así como en la de otros intelectuales nombrados anteriormente, podemos ver el claro contraste con las críticas que Vargas Osorio dirige hacia el espíritu mecánico en *La familia de la angustia* y *Huella en el barro*.

Por el contrario, para Vargas Osorio, a principios del siglo XX las ciudades y la modernización del paisaje colombiano están fuera de lo más íntimo y autónomo del carácter nacional. Dentro de su propuesta, los sistemas de vida rurales representan una parte importante de la vida espiritual del país que es mucho más poderosa que los techos de metal y el ritmo acelerado de las ciudades.

Mientras que las ciudades se acercan al espíritu mecanizado de la modernidad, las zonas rurales todavía representan para Vargas Osorio un espíritu completamente opuesto y antagónico. Con esto, Vargas Osorio vuelve a hacer hincapié en la necesidad de rescatar los valores espirituales, de volver a una noción del tiempo que no esté enmarcada en la velocidad propia de la vida capitalina. De ahí que la descripción de estos ambientes rurales esté enmarcada siempre por un aire de nostalgia y por una concepción del tiempo dilatado. Vargas Osorio se detiene en cada detalle y deja en segundo plano el contenido anecdótico, en contraposición con el tiempo de la ciudad, con el acelerarse de la máquina eléctrica:

Colombia no está, al menos todavía, ni en la fábrica ni ese Kardex arquitectónico que se llama un edificio y en el que las personas viven clasificadas. Colombia está en la provincia y en la casa antigua, de esos muros encalizados, con alberca en el patio y con huerto frutal en el solar espacioso, con esos pilares de piedra que sirven para sustentar como una musculatura hieratizada, durante siglos y siglos, la poderosa hópita techedunbre [...] Popayán y Ocaña no podían ser trasladables a parte alguna, ellos pertenecen a su suelo y no podrían vivir arrancados de él. (184-85)

De acuerdo con el fragmento anterior podemos decir que es mediante la observación, descripción y la experiencia lingüística del paisaje provincial colombiano que se logra para Vargas Osorio acceder a la “esencia” del espíritu nacional, el cual está lejano de la vida urbana. Como lo explicamos en el capítulo 2.3., al igual que para Keyserling y Spengler, Vargas Osorio considera que cada cultura expresa un estado concreto del alma, y que se puede acceder a ese estado del alma por medio de la observación detallada de los tipos de hombres de esa cultura y su relación con el ambiente, lo cual lleva a descubrir en mayor medida el ser histórico de una determinada época.

De ahí parte Vargas Osorio para proponer que es necesario edificar una teoría del espíritu y alma colombiana, incluso latinoamericana, que se encargue de interpretar y descubrir la “intimidad” de la cultura del país. En el caso colombiano esta búsqueda se debe llevar a cabo mediante la descripción “del paisaje sin desdén de lo minucioso y hasta lo pueril de él [...] hasta llegar al hombre que lo habita” (236):

Yo pienso que lo que está haciendo particularmente compleja la vida nacional es la coexistencia de dos espíritus y de dos estilos de vida tan antagónicos como son el espíritu

tradicional –conservador y liberal– de los pueblos viejos que asoman a la vida moderna por una ventana de indiferencia desdeñosa, sin tratar de comprenderla, y el espíritu nómada y democrático de los pueblos nuevos, en los que la vida se encuentra en un estado de transición angustiada y azarosa. (175)

Vargas Osorio adopta una posición radicalmente diferente respecto a la vida moderna en comparación al discurso político de la época. El capítulo de *Huella en el barro* llamado “Cuaderno de Paisajes” es la puesta en acción de este plan mediante el análisis e interpretación de paisajes que representan los dos espíritus contrapuestos y antagónicos que determinaban la cultura del país. El primero de ellos, “El valle de río de oro”, hace un recorrido por San Juan de Girón. En este paisaje, Vargas Osorio identifica un sistema de vida completamente alejado de la urbe moderna, al contrario, lo predominante es un espíritu semejante al de la Edad media, donde conviven superstición y fe católica.

La descripción del paisaje en Vargas Osorio tiene una particularidad que cabe mencionar en este momento: siempre se dirige del paisaje a la arquitectura y de la arquitectura al hombre que la habita. Esto se debe a que para Vargas Osorio el hombre es de la misma substancia de su tierra y hasta reproduce en su cuerpo las peculiaridades plásticas del paisaje en que actúa. De este modo, hay una correspondencia ideológica y estética entre el hombre y su ambiente³⁵. De la relación del hombre con el paisaje se desprenden sus ideas y sus

³⁵ Tal relación se puede observar de manera más clara en el siguiente fragmento: “La columna es lo que, con su sencilla y pétre austeridad patriarcal, da carácter a la casa antigua y la sostiene, al mismo tiempo, con su ácido flujo del tiempo. Y esta es la casa Colombiana. De sus aposentos, de sus patizuelos enlosados, desprenden, por soterradas vertientes, los afluentes caudales de la historia nacional, llenos de bondad nutricia y fecundante “(341). Este es un buen ejemplo, la columna no es un mero elemento decorativo, sino que representa la cultura austera y colonial de la que proviene, y más allá, se integra naturalmente con la vida de hombre santandereano y su visión de la vida.

relaciones con el mundo y la historia. Por esta razón, la marca predominante de la arquitectura de este paisaje es la de una cultura arraigada todavía en la noción de señorío.

De la misma manera sucede con “Estos pueblos”, que se centra en el paisaje santandereano. Vargas Osorio identifica un paisaje donde la arquitectura da cuenta de una cultura tradicional. Sin embargo, lo que une estos dos paisajes es una sensación de paz y calma, donde el ritmo de la modernidad no ha llegado:

La urbe ha ido extinguiendo la vida de estos burgos que se esconden como avergonzados de su hidalga y linajuda pobreza. No se siente aquí la trepidación fogosa de la vida moderna. No se defienden, no atacan a los elementos que lentamente los han ido destruyendo: se han abandonado a su destino y agonizan dulcemente inmersos en esa quietud filosófica sobre la cual el tiempo proyecta su sombra larga y sutil (171).

Como se induce de la cita anterior, Vargas Osorio se encuentra especialmente atraído por esta clase de paisajes colombianos que se encuentran todavía a orillas de la modernidad, resguardados bajo una concepción de la vida y del tiempo diferente. Para Vargas Osorio estas formaciones sociales, que asemejan los modelos y el espíritu de la Edad media, se encuentran en un estado intermedio, que es especialmente atractivo en cuanto permanecen “invariables y silenciosos como si poseyeran un gran secreto”(172).

Entonces, para Vargas Osorio, lo más íntimo del espíritu nacional se encontraría en estas formaciones sociales que se resisten a introducirse en la modernidad y que de cierta manera parecen “ahistóricas” cuando se las compara con las ciudades que por entonces eran centros económicos. Al contrario, desde la mirada de Vargas Osorio, lo que resultaría anacrónico

sería observar un automóvil por las calles de Pamplona. De ahí se puede desprender el carácter crítico y político del “ahistórico” planteamiento de Vargas Osorio respecto a la modernización del país. En el pensamiento de Vargas Osorio lo “ahistórico” o (el gusto decadentista por lo antiguo que raya lo patológico) se relaciona con un proyecto más amplio de literatura nacional donde lo esencial de la cultura estaría en las sociedades provinciales, las cuales a principio de siglo XX representan lo pre-moderno.

Al respecto, Santander es todavía un punto intermedio entre lo que considera “la naturaleza primitiva” y “la civilización mecánica y colectivista de nuestro tiempo” (172). La visión de “La ciudad junto al río” es un espectáculo completamente diferente. Barrancabermeja, la ciudad petrolera, es un paisaje de zinc y hierro donde el ambiente predominante es la madera podrida, la sirena de vapor, la lámina parda de los techos, y todo una serie de objetos que extienden “sobre los párpados una pesada goma de cansancio”(173). Mezcla de elementos heterogéneos, Barrancabermeja es la encarnación de lo que Vargas Osorio considera un espíritu donde la “la vida no tiene un valor trascendental y la muerte se mira con indiferencia” (173). Mientras que la vida de los pueblos montañosos es tranquila y discurre en un tiempo diáfano, la de la ciudad está dominada por el azar y por el espíritu nómada; no hay ninguna solemnidad ni señoría, sino un sentido vagabundo de la vida.

Igualmente, le podemos sumar a “Cuaderno de paisajes” otros textos periodísticos que se ocupan del mismo tema como son “Un paisaje desaparecido”, “La meseta”, “Sol sobre los tejados” y “Pamplona”. En todos Vargas Osorio observa las raíces de la cultura colombiana en las formaciones provinciales y rurales, y no en un futuro modernizado y mecanizado. En “Bitácora”, incluida en sus *Obras*, Vargas Osorio llama a esta propuesta de literatura

nacional una “estética nacional”³⁶, mezcla de decadentismo y costumbrismo, según la cual se debería regresar a las fuentes de la cultura colombiana que se encuentran en el paisaje y en el espíritu del hombre provincial (311). Tal proyecto de literatura nacional ha sido leído muy poco dentro de la obra de Vargas Osorio, pero contribuye ciertamente a despejar aquella noción de que era un autor desentendido del contexto de producción de su propia obra literaria.

³⁶ “Hay que reivindicar para una estética nacional todos estos aspectos los cuales el pueblo ha contribuido a dar fisionomía al país. Muchos han pasado ya. Otros subsisten. Pero su conjunto constituye, en la realidad y en el recuerdo, uno de los más valiosos elementos de la cultura de que podemos disponer en una época que ya empieza a reaccionar contra el mecanismo de la vida, de las ideas y del arte. La nueva vigencia del tiple es una invitación al conocimiento de las fuentes elementales del alma popular, camino que se abre para investigar el paisaje espiritual de un pueblo que ha permanecido inédito y para obtener el valor exacto de los elementos que lo integran” (165).

3. VIDAS MENORES: UNA GEOGRAFÍA DE LA INTERIORIDAD

Entonces el espíritu se rebela, la inteligencia obra; la intimidad se repliega hacia interioridades más oscuras, proporcionando refugio y consuelo.

Tomás Vargas Osorio, *Huella en el barro*.

Uno de los aspectos que le ha generado más elogios a la obra narrativa de Vargas Osorio es su particular descripción de la geografía santandereana y del hombre que la habita. Sin embargo, en *Vidas Menores* encontramos no solo una descripción detallada de la fisionomía del paisaje colombiano en sus diferentes expresiones, sino también un interés mayor por describir la geografía espiritual y mental de los individuos que la habitan. En “La Meseta” Vargas Osorio lo expresa diciendo que, más que referirse solamente a la geografía de la Meseta, su deseo es hablar sobre “la vida interna, íntima, tal como yo la he hallado las veces que me he puesto en contacto con esta vasta comarca colombiana” (191).

Este paisaje interior corresponde a la búsqueda de Vargas Osorio en *Huella en el barro* y *La Familia de la Angustia* por retomar los valores del espíritu y narrar los conflictos internos del “hombre de carne y hueso”. En el capítulo anterior demostramos el interés de Vargas Osorio por el tema de la decadencia y también definimos su propuesta final en *La familia de la angustia*, la cual se acerca a la experiencia y mentalidad decadentista. El presente capítulo está dividido en tres aspectos que permiten establecer una relación entre la obra narrativa de Vargas Osorio y sus ensayos. El primero de ellos se enfoca en las narraciones de *Vidas Menores* que demuestran un interés particular por definir un tiempo interior que se diferencie del tiempo acelerado de la modernidad. El segundo abarca dos

temas predilectos del decadentismo de fin de siglo, la enfermedad y la angustia. El tercero se centra en el fragmento narrativo *Vida de Eugenio Morantes* y su relación con los aspectos de la mentalidad decadentista que Vargas Osorio asimila a través de su obra ensayística.

3.1. “Riel” y “Rosalinda”: viaje, infancia y tiempo interior

El error capital en que ha incurrido la cultura está en haber creído que el vínculo entre el hombre y la vida podía construirse por medio de la razón, es decir, del conocimiento. Y se dio a construir ese vínculo como se construye un ferrocarril, para reconocer al cabo – y

acaso demasiado tarde- su fatal equivocación

Tomás Vargas Osorio, *La Familia de la Angustia*, 268.

Como se explicó en el capítulo 2.3., para Vargas Osorio la soledad y la intimidad son dos términos esenciales porque le permiten al sujeto acceder a una experiencia de la vida diferente a la de la modernidad. En “Riel” encontramos esta propuesta llevada al campo narrativo. Félix, el protagonista de la historia, no logra adecuarse ni sentirse cómodo, su incapacidad para comunicarse con los otros lo tiene sumido en un estado de terror que le impide realizar las tareas más sencillas. A demás de esto, Félix también se siente físicamente aislado, al comparar su aspecto delgado y enfermo con el de los hombres de la ciudad, “redondos y pequeñitos”, decide visitar al médico:

Qué sensación tan rara esta de participar un instante en la muerte, sin perder la conciencia de la vida. Blancura, hielo, la muerte. La muerte es blanca. Huyen las sombras y queda el espacio puro, blanca. Huyen las sombras y queda el espacio puro, blanca placa de hielo.

La vida está en sombras y el cuerpo –lamido por todas las eses del frío, luna, lejana, glacial, hielo– no es más que una sombra tendida sin goznes, sin resortes, sin coyunturas, sobre aquella placa blanca de hielo (56).

El fragmento anterior refleja el ambiente y el estilo de toda la narración. Como se puede observar, el contenido anecdótico está reducido solamente a lo necesario para que la historia avance. De resto, lo que predomina es la descripción del mundo sensorial de Félix y las diferentes correspondencias entre este y el mundo exterior; lo que prevalece es la sensibilidad exaltada y voluptuosa de Félix. Lo que pretende esta forma de narrar es resaltar la muralla que existe entre la interioridad riquísima de Félix y la realidad anodina a la que se enfrenta, es decir, una forma de fragmentación entre Félix y su exterior. De este modo, como se puede apreciar en el fragmento anterior, la consulta con el médico es patente solo mediante algunos índices. Después de la consulta con el médico, Félix, sin un diagnóstico exacto, recibe la recomendación de emprender un viaje que había aplazado.

El viaje en tren que realiza Félix, que en la literatura finisecular siempre tiene un significado metafórico, puede ser considerado un viaje a su interioridad. La estructura de la narración, que con tan solo 32 páginas cuenta con 14 fragmentos, ya nos puede dar un índice de los niveles de profundización a los que acudimos a medida que avanza su viaje. El objetivo de la evidente fragmentación de la narración en *Riel* (y de la supresión de contenido anecdótico), es dilatar el tiempo, o crear el efecto de largueza y quietud que en la vida moderna estaría ausente.

Como hemos indicado anteriormente, el problema del tiempo, o de sustraerse del tiempo moderno, es uno de los puntos más importantes para entender la narrativa de Vargas

Osorio. En el ensayo “Breve epístola sobre la misantropía”, el tiempo moderno es descrito como excesivamente acelerado e impropio para las actividades intelectuales y artísticas que necesitan de la intimidad y el reposo. Frente a esto, el artista o “misántropo voluptuoso”, experimenta una enajenación y sentimiento de aborrecimiento que lo lleva a retraerse en sí mismo y a vivir fuera del tiempo moderno, según el tiempo de su interioridad:

Rarísimas veces el suceso nuestro de cada día, nos deja margen para reflexiones que no estén medidas por el metro avaro de la velocidad; no hay ahora largueza del tiempo para densos y profundos pensamientos, ni siquiera para estirar la imaginación por las apacibles siestas del divagar. Esta es una época amigo mío en que los trabajos de la inteligencia, un día alabados por el clásico epónimo, están cohibidos por múltiples factores externos: otros le han ganado en preminencia y valimiento ante los hombres. (123-4)

Al ubicarse en un tiempo fuera de la modernidad, el sujeto se retrae hacia su interioridad y logra acceder a una forma de experiencia vital radicalmente contrapuesta a la forma acelerada como la sociedad moderna experimenta el tiempo. Recordemos en este punto que para Vargas Osorio el camino del espíritu lleva implícito ofrecer una alternativa al desarrollo histórico lineal y progresivo que tiene su origen en la filosofía hegeliana. Esta alternativa no se guiaría por los fundamentos racionalistas, sino por los valores espirituales y vitales del hombre. En este sentido, el sujeto que se plantea al final de *La familia de la angustia* se sustrae al tiempo definido como progreso para situarse a *orillas* de la sociedad moderna.

La estructura de “Riel” obedece a esta forma de concebir el tiempo: a lo largo de la narración el protagonista se adentra en su soledad a tal punto que quiebra su vínculo con la

realidad, para luego lograr observar la vida desde una perspectiva diferente. En los primeros fragmentos de “Riel”, titulados “Ventana al viaje” y “Reflexiones”, Félix experimenta una sensación del paisaje que le devuelve la tranquilidad. Los paisajes que Félix observa desde el tren podrían hacer parte de las estampas regionales de “Cuadernos de paisajes”, donde el recorrido es el mismo: por el río Magdalena hacía Barrancabermeja. En estos paisajes es donde Félix intenta huir de su soledad por medio de un objeto de deseo concreto: una mujer³⁷.

De tal modo, mientras el tren se detiene en un puerto, Félix logra pasar una noche con una mujer de “rostro mofletudo y moreno” llamada Rosa “La turca”. Sin embargo, el encuentro no va más allá de ser algo físico. En el capítulo “Nueva Soledad”, Félix vuelve a su estado de angustia y terror al comprender que la mujer había desaparecido la mañana siguiente. A causa de este encuentro frustrado Félix se siente vacío y sin rumbo. Esto le impide pensar en otra casa diferente que su separación del mundo exterior, su imposibilidad por conciliarse con la realidad: “Las cosas, como lejanas y desconocidas, se difuminan en la tiniebla de la perspectiva. Se fijó en las personas que pasaban a su lado, llevaban una dirección. [...] Y él estaba allí sin dirección, solo, con su sensación física de vacío” (65).

Al retomar el viaje en tren, Félix conoce su segundo objeto de deseo: Valentina. En los fragmentos “Abordo I”, “A bordo II” y “A bordo III” Félix expresa que su temor a la soledad es en realidad una cobardía más profunda. De este modo, enfoca todas sus

³⁷ “Mi vida es gris, como dicen los poetas. No sucede nada en mí. Todo sucede afuera, lo que quiere decir que yo me encuentro al margen de la vida. Me analizo y no encuentro la causa por la cual ningún hecho, ningún suceso se localiza en mi carne o en mi espíritu. Soy joven y sin embargo la vida está más allá de mí, se me escurre entre los dedos ardientes e inútiles. Cómo envidio a los que corriendo por una carretera, de pronto dan un salto mortal por un precipicio [...] Yo soy más desventurado que todos ellos, porque la vida no se preocupa por mí, me desprecia. Una mujer. Yo necesito una mujer” (70).

esperanzas en que este encuentro con Valentina pueda permitirle vivir sin angustia. Sin embargo, en su interior sigue dudando de que Valentina pueda constituir el centro de su mundo para siempre.

En efecto, al igual que sucedió con su primer encuentro, cuando el tren llega al siguiente puerto Valentina se despide de él. Félix se ve sumido nuevamente en una sensación de incongruencia entre su interior y el exterior, es decir, en la soledad. Mientras Valentina considera que su encuentro fue solamente una “causalidad”, para Félix la despedida representa una ruptura completa con el exterior. Después de este segundo encuentro frustrado, el tiempo se convierte para Félix en una constatación de la muerte y no de la vida.

En el fragmento “Tiempo de soledad” Félix se detiene en un pueblo donde encuentra a dos campesinos, Adela y Juan. Para Félix, que se encuentra en un estado mental desastroso, la vida de estos dos personajes discurre en el ambiente más diáfano posible. Su vida exterior e interior es tranquila y feliz al igual que el paisaje cordial en el que viven. El tiempo, como lo vive Félix, no existe para ellos porque, según su opinión, no conocen la soledad. Después de dos fracasos, Félix entiende que para él no es posible llevar una vida diáfana como la de los campesinos.

En “Encuentro”, las reflexiones de Félix toman un rumbo diferente. Después de experimentar varias formas de soledad a través de su viaje, Félix comprende que la soledad puede ser también un proceso constructivo, donde a cada instante se perpetúa una nueva perspectiva sobre el presente. De este modo, el objetivo ya no es perseguir el contacto

físico con Valentina, sino buscarla a través de la memoria y de los objetos que conforman el mundo³⁸. Vemos así como la soledad, el tiempo y la interioridad son términos que están unidos en la mentalidad de Félix. La función del viaje, entonces, es que reconociera el papel constructivo de la soledad. En este fragmento, Félix entiende que su soledad no debe ser medida en el tiempo de la modernidad, sino en el tiempo de la interioridad, donde un instante puede extenderse hasta el infinito:

¿Saben ustedes lo que es el tiempo? Sin duda no lo saben ustedes que tienen esposa, una querida un hijo. Para saber lo que es el tiempo, hay que ser solo. Fíjense que no digo estar solo; sino ser. ¿Hay alguna diferencia en esto? La soledad es saber, por ejemplo, que no hay quién nos espera; sentirse sin nada sólido bajo los pies. La tierra es fría y se hunde. Porque el tiempo está dentro de uno: es sangre, nervios y piel (80).

Como vemos, el viaje de Félix hacia su interioridad, o el descubrimiento de la soledad, le devuelven la calma, o al menos lo ayuda a soportarla. El último fragmento de la narración, “Encuentro”, plantea que a través de esta nueva concepción del tiempo Félix comprende que el mundo está hecho de instantes. A través de la soledad el hombre se aferra a su interioridad, y a través de su interioridad a la vida:

¿Comprenderá alguien esto? Desengáñese, que el universo es sólo lo que viene a situarse dentro del ángulo de la mirada. Un rostro de mujer. Eso. Y nada más. [...] Usted ha oído decir que el mundo tiene trillones de años de edad. Yo pienso todo lo contrario, creo que el mundo nació hace un instante y que la forma de esta piedra, por ejemplo, acaba de romper el huevo de sombra en que se cristalizó. *El mundo tiene sólo la edad de una mirada* (84; las cursivas son mías).

³⁸ “El retorno es un viaje de descubrimiento; se dejan, sin advertirlo, adheridos a las cosas, pedazos de vida y hay una sorpresa alegre y rotunda en volverlos a hallar para darle sentido a esa sílaba de aire que se llama “YO”. Las cosas preparan la sorpresa y la aderezan luego con generosidad dilatada y cordial” (86).

En otras narraciones de Vargas Osorio también se encuentra expresada esta idea, por ejemplo, en “Lluvia en el campo”, que pertenece a “Cuentos Santandereanos”. En esta narración se plantea que el paisaje no es una entidad independiente del hombre, sino una extensión del tiempo personal e interior, el paisaje es “nuestra alma misma sobre la cual volcamos una mirada penetrante y angustiosa” (31). El tiempo personal sería entonces una constatación, en primer lugar, de la transitoriedad de las cosas, o como lo expresa Félix, el mundo solo tiene la edad de una mirada.

Para entender esto, es necesario que el sujeto se adentre en su intimidad y comprenda el papel constructivo de la soledad³⁹. A esto mismo alude Vargas Osorio en su ensayo “Breve epístola sobre la Misantrópía”, donde se diferencia claramente entre el solitario que se aparta de la sociedad para vivir como un desencantado, y el misántropo voluptuoso, el artista, filósofo y científico que hacen de su soledad algo productivo (305).

En “Rosalinda”, que también pertenece a *Vidas Menores*, Vargas Osorio plantea que la infancia es un estado donde el tiempo interior mide toda la existencia. A pesar de que su personaje principal es solo una niña, gran parte de la historia se centra en el descubrimiento de la experiencia de la soledad. El subtítulo de la narración, “biografía imaginaria” también corresponde a este propósito. El acto de novelar la infancia como si fuera un sueño se concibe como un trabajo imaginario que no obedece necesariamente a la lógica racional.

³⁹ Encontramos así un desplazamiento importante del típico héroe decadentista que se encuentra aislado de la sociedad porque ha perdido la fe en la sociedad moderna y las instituciones en las que se fundamenta. El héroe decadente busca así hacer de su aislamiento o soledad un lugar de lujo, voluptuosidad y elegancia.

Al igual que sucede en “Riel”, Rosalinda no conoce el significado del tiempo al inicio del relato. No obstante, a medida que avanza la narración la soledad se le presenta de diferentes formas, hasta que al final es una constatación de su propia existencia⁴⁰. En el cuarto fragmento de “Rosalinda” se enfatizan muchos aspectos que ya habían sido mencionados en “Riel”, como la invitación a la soledad, la inmovilidad, la ensoñación y la voluptuosidad de los sentidos. De la misma manera que Félix, Rosalinda reconoce su soledad como una posibilidad para adentrarse en su tiempo interior:

Mujer sin tiempo, el ritmo fue tejiendo una defensa contra lo exterior, pero al tiempo mismo se le enroscaba en la garganta con una dureza lastimante. Todos los objetos que se reflejaban ahora musicalmente en su sensibilidad, como un agua que conserva los signos, las sombras, las imágenes de otro mundo que vuelca sobre ella toda su inmaterialidad, solamente el reflejo de su estructura. (114)

El mundo de “Rosalinda” se mide precisamente no por la materialidad de los objetos que la componen, sino por “los módulos melodiosos” de su propio tiempo interior, imágenes del objeto real que viven en el recuerdo. Al igual que el sueño, el tiempo interior de Rosalinda es descrito como un “ritmo esencial y escondido [...] de imágenes imprecisas, levemente, semejantes a las del mundo externo, pero diferente porque constituían otro color y otra melodía” (114).

⁴⁰ En el caso de Rosalinda, la soledad se descubre constatando que su yo se puede fragmentar: “Cuando entró en el zaguán, luego en el patio de adoquines rojos con un poquito de hierba en las hendiduras, vio muchas niñas que la observaban con curiosidad. Ella las miró con recelo. El recelo es la primera invitación de la soledad. Ya sabía lo que era sentirse sola. Y el significado de la palabra “soledad” se le abrió de pronto, sorprendiéndola. Ahora que miraba tantas niñas, distintas a ella” (108).

Si pensamos en el decadentismo como una actitud vital, encontraríamos esta misma actitud donde el héroe trata de alejarse del mundo para retraerse en su intimidad, en su propia existencia estética. Sin embargo, contrariamente al círculo restringido y asfixiante en el que muchos héroes decadentistas se ven sumidos, los personajes de Vargas Osorio creen en una libertad que se puede alcanzar a través de los valores negativos que desprenden de la experiencia decadente, donde finalmente reestablecen el vínculo perdido entre su mundo interior y el exterior.

Podemos decir entonces que la soledad, y los valores negativos que desprenden de ella (angustia, temor, dolor, frustración) son un motor vital en la obra de Tomás Vargas Osorio, siempre conllevan a una transformación y a una posibilidad de reestablecer el vínculo entre el mundo y el hombre. Tal concepción de la angustia esta intrínsecamente relacionada con la línea que Vargas Osorio plantea desde *Huella en el barro* hasta *La familia de la angustia*. En sus ensayos, la soledad, así como la enfermedad y el dolor, son formas de trascender y recuperar lo esencial de la vida que se ha perdido en el paso hacia la modernidad. No son solamente aspectos negativos, sino que dignifican al protagonista y lo impulsan a encontrar otra forma de relacionarse con la vida mediante un camino no-racional. Para los integrantes de la familia de la angustia la intimidad es un lugar privilegiado en el que tiene lugar un encuentro con la naturaleza misteriosa de la vida que los sujetos modernos no logran captar. En este sentido, Félix y Rosalinda podrían hacer parte de *La familia de la angustia*.

3.2. “Casa de Reposo”: Enfermedad y angustia

En el capítulo 2.1. se intentó explicar porque para los médicos e intelectuales de finales del siglo XIX organizar, catalogar y medicar las enfermedades de la modernidad era una tarea sumamente importante, relacionada siempre con la inmanente amenaza de una decadencia de la cultura occidental. Dentro de una sociedad que se preocupaba crecientemente por los estados paranoicos y degenerativos a los que podía llegar el individuo en la modernidad, e incluso por culpa de ella, encontrar soluciones era también una necesidad urgente⁴¹.

Por ejemplo, Emile Durkheim en su libro *Suicidio* (1897) planteaba que la angustia, la alienación, el ennui y la desesperación eran reacciones ante una sociedad moderna industrializada y despojada de sentido moral que conducían finalmente al suicidio. El surgimiento de representaciones colectivas propias de la angustia simbólica del mundo moderno demostraba finalmente que las patologías individuales se podían explicar en lo colectivo también. El suicidio era entonces una amenaza para la integridad de la sociedad porque surgía de una individualización extrema en las sociedades modernas (Herman, 133 - 134).

Igualmente en *La multitud* (1895), del psicólogo social francés Gustav Le Bon, se expone que la sociedad industrial moderna se desplazaba a un nivel de progreso tan acelerado que

⁴¹ El término “degeneración” aunque está estrechamente relacionado con las teorías de la decadencia, proviene específicamente del ámbito médico y psiquiátrico, lo que cual no implica que no inspirará diferentes reformas sociales y políticas a lo largo del siglo XIX hasta el presente. Según Arthur Herman, la teoría de la degeneración fue elaborada en primera instancia por el médico francés Benedict-Augustin Morel en el contexto del positivismo evolucionista de 1880. El degenerado era una versión moderna del hombre primitivo, pero también era un enfermo mental (100).

la especie humana no podía soportar. La consecuencia más atemorizante del aumento de la población y las ciudades era que el hombre descendía varios peldaños en la escala de la civilización por el solo hecho de encontrarse entre la multitud, creando un retroceso masivo o un estado primitivo en masa (Herman 133).

Charles Ferré en *Degeneración y criminalidad* (1888) también coincidía con Durkheim en considerar la vida urbana moderna, con su ritmo frenético y sus complejas exigencias, un estímulo exacerbado para los nervios de los débiles mentales y las clases bajas, causando propensión a los actos irracionales (Herman, 140). Max Nordau, en *Degeneración* (1892) expandía este tipo de análisis para mostrar que no solo los criminales, prostitutas y lunáticos eran propensos a alcanzar estados nerviosos alterados, sino también artistas y escritores.

La idea en común que persiste en todas nociones de la decadencia es que la modernidad era un periodo especialmente propenso para el desarrollo de sensibilidades angustiadas, que desde la perspectiva médica y positivista eran fruto de una adaptación errónea o inadecuada a la modernidad. En este contexto, se explica el surgimiento a finales del siglo XIX de numerosas clínicas mentales y casas de reposo donde los enfermos podían retornar a un estado mental normal que les permitiera integrarse con éxito en la sociedad moderna. El objetivo de la casa de reposo⁴² era que el enfermo, mediante tratamientos no quirúrgicos, pero recetados por el psiquiatra, como baños y caminatas terapéuticas, logrará recobrar un estado óptimo de salud mental.

⁴² En la novela de Huysmans, *À Rebours*, encontramos también el motivo del encierro fuera de la urbe. Des Esseintes se encierra en un casa de provincia, a las afueras de Paris, donde pretende crear su propia realidad artificial.

Como su nombre lo indica, “Casa de reposo” es una narración que desde el título está haciendo referencia al tema de la enfermedad como lugar de enunciación. En el primer fragmento de la narración, se nos presenta a Enrique Ramírez, quien después de dos encuentros amoroso desafortunados (primero con Isabel, un joven de pueblo casada, y luego con Dolly, una extranjera) decide pasar algún tiempo en una casa de reposo.

Al igual que “Riel”, la narración se encuentra fragmentada en varias partes que componen “escenas” de la historia. El foco del contenido anecdótico es la relación amorosa que se establece entre Ramírez y María, una enfermera. Sin embargo, en segundo plano se encuentra el señor Rollitz, un escritor, que considera la casa de enfermos el lugar predilecto para terminar de escribir su libro⁴³. En el ambiente idílico, limpio y tranquilo de la casa de reposo, Ramírez y María van trabando un romance que culmina en su huida juntos al final de la narración. Sin embargo, mientras Ramírez y María están sumergidos en su propio mundo, el señor Rollitz se suicida tomando una sobredosis de gotas para dormir. El evento pasa casi desapercibido y la narración culmina con una escena idílica donde Ramírez y María echan a correr riendo por entre el follaje.

Lo ironía del final del cuento es que estos tratamientos, e incluso la misma existencia de la casa de reposo, terminan por empeorar la situación del enfermo, llevándolo hacia el suicidio. Si tenemos en cuenta los planteamientos de *La familia de la angustia*, esto

⁴³ La influencia de Thomas Mann y de Nietzsche en la obra ensayística y narrativa de Vargas Osorio es evidente. Es de la lectura de estas fuentes de donde Vargas Osorio extrae la relación estrecha entre enfermedad y arte. En *La Montaña Mágica* (1924) la enfermedad es necesaria para acceder al arte, en *Muerte en Venecia* (1912), la enfermedad no es solo soporta todo el argumento de la novela, sino que también es una exigencia para el disfrute estético.

sucedería porque intentan “curar” una enfermedad utilizando los mismos medios que la causaron. La inutilidad del tratamiento es doblemente subrayada al final del cuento, mientras el señor Rollitz se suicida, Ramírez huye con María. El hecho de que su relato siempre se encuentre en segundo plano nos da indicios también de la marginalidad de su experiencia y de la incompreensión a la que se enfrenta inclusive en una casa de reposo.

Esta contraposición entre la atormentada vida interior del señor Rollitz, de la cual solo tenemos algunos indicios, y el tranquilo amorío de los demás personajes es bastante significativa. Esta diferencia se hace más evidente si tiene en cuenta la descripción de la casa de reposo como un ambiente limpio, transparente y sano donde no parece haber ninguna evidencia de angustia o enfermedad. El problema del señor Rollitz, en comparación con las preocupaciones de los otros personajes, se puede apreciar implícitamente en un corto diálogo que tiene con Ramírez antes de su muerte:

—¿No se le ocurre a usted pensar a veces estas cosas?

—Muy a menudo. Pero nunca encuentro la respuesta justa. Las cosas pasan ¿Por qué pasan de esta manera y no de otra? Yo no me lo explico. A veces me desvelo pensando, pensando y sufriendo. Se siente como un vacío.

—Y las almohadas se ponen duras y frías.

— ¿Y no hay una manera para acabar con esto?

—Hay una (122).

Según sus propias palabras, el problema es que sus nervios no logran adecuarse al ritmo de la modernidad, y la solución que encuentra es el suicidio. La pequeña observación del señor Rollitz también es reveladora porque concuerda casi exactamente con la descripción del sujeto moderno atormentado y angustiado que no logra encontrar un sustento para su vida.

En su caso, la muerte sería la única de las soluciones, sin embargo, en opinión de Vargas Osorio, esta no resulta ser la adecuada. “Casa de reposo” es más bien una muestra irónica de los extremos a los que la angustia puede llegar en una época propensa a desarrollar tales estados mentales: “Se da ordinariamente el caso patológico del hombre que se suicida, no por miedo a la vida, sino por miedo a la muerte. Y este es precisamente el caso de nuestra época” (266).

Por otro lado, su suicidio resulta más significativo si tenemos en cuenta que el objetivo de la estadía del señor Rollitz era poder terminar un libro que había aplazado, y que en efecto nunca logra escribir. En este caso, huir de la ciudad, o buscar el reposo en el campo, se presenta como una alternativa para escapar de la angustia de la vida moderna, pero en el caso del señor Rollitz, termina por llevarlo hacia la muerte y cancelar el mismo acto creativo.

En otros fragmentos narrativos que tienen como protagonista a Eugenio Morantes la escritura se presenta también como una actividad aplazada, que nunca se cumple. En su lugar, el poeta prefiere quedarse en un estado de ensoñación, inmóvil, mientras los eventos angustiosos (“Ciudades bombardeadas, barcos hundidos, centenares de muertos...”) suceden siempre afuera de él, en una modernidad lejana que está contenida en la ciudad:” Una bondad infinita le asalta del fondo del alma, al poeta Eugenio Morantes. Son también gotitas de agua que le van refrescando, endulzando, el agrio paisaje interior. A lo lejos la bruma envuelve el campo. La gran mole informe y oscura, de la ciudad, de destaca indecisamente de entre la niebla” (207).

En “Sol sobre los tejados” Eugenio Morantes se encuentra en un ambiente provincial, lánguido y tranquilo, que le permite abandonarse a la contemplación de paisaje. En este paisaje, Eugenio Morantes renuncia a la angustia que le provocan las noticias y los asuntos trascendentales, sus nervios descansan “como las cuerdas de un navío paio”. Sin embargo, el trabajo del periodista interrumpe al del poeta cuando Eugenio procede a escribir una noticia que debe entregar al siguiente día.

En “Voluptuosidad de Octubre” Eugenio Morantes, que ha estado ligeramente enfermo, mira la lluvia desde su cuarto, sumergido en una dulce penumbra. El ambiente en el que está sumido se describe como liso, esmeraldino y opaco, donde los objetos son sombras indecisas que parecen “sumidos en un éxtasis místico”. El poeta podría escribir, pero prefiere abandonarse libremente al menudo oleaje de las sensaciones que “le traen estas cosas y le llenan el alma de una vaga y extraña dulzura” (206).

De la misma manera, en “Pamplona”, Eugenio Morantes prefiere refugiarse en un paisaje provincial donde “el automóvil resulta de un anacronismo exasperante” (201). El ambiente de este pueblo familiar, donde la vida moderna solo ha logrado dar unos pasos tímidos y cautelosos, le permitiría escribir por fin su obra. Sin embargo, nunca sabemos si el acto de escritura se lleva a cabo. Por otro lado, si comparamos la descripción del ambiente en Casa de Reposo, con el de los pueblos donde Eugenio Morantes se refugia, resulta evidente la semejanza, los dos son descritos como paisajes ideales donde la salud y la tranquilidad son la regla. Lo que queda claro en relación con “Casa de reposo” es que la vida moderna

representa un impedimento para la escritura, y que esta no siempre desaparece al buscar refugio en la provincia.

3.3. “Vida de Eugenio Morantes” y el arte nuevo

¡Ah!, vivir la vida... eso es lo que quiero sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede... [...] ¡Ah, vivir la vida! Emborracharse en ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes que él se convierta en ceniza helada

José Asunción Silva, *De Sobremesa*, 115

Para los personajes de las novelas decadentistas europeas el gusto por lo antiguo y la nostalgia obsesiva por otras épocas era un signo de insatisfacción con la realidad, que el individuo decadente considera aburrida y chata. De igual manera, los personajes de Vargas Osorio se ven sumidos constantemente en un aburrimiento y desinterés por su realidad inmediata, lo que muestra una conexión fallida entre la vida interna de sujeto y su realidad externa. Eugenio Morantes, protagonista del fragmento narrativo “Vida de Eugenio Morantes”, busca refugiarse en provincias y pueblos lejanos de la urbe, al igual que el señor Rollitz. Sin embargo sus preferencias son marcadamente decadentistas, la lejanía física de la urbe no lo satisface, sino que prefiere rodearse únicamente de objetos provenientes de otras épocas que le den una sensación de disonancia y artificialidad.

Al inicio de la narración, el ambiente descrito es el de las mansiones suntuosas construidas para la aristocracia de los primeros tiempos de la República. En estas casas el lujo y el

barroquismo de la decoración, que antaño fueron parte de una sociedad fastuosa, elegante y tradicional, son en el presente vestigios⁴⁴. Estas casas son descritas de forma melancólica, añorando unas mansiones que todavía guardan algo de su antiguo resplandor. Eugenio Morantes considera que este ambiente idealizado es el que mejor se acomoda a su personalidad. No solo porque le recuerda un estilo de vida ya desaparecido, sino porque contrasta con el estilo de vida burgués del que es parte, una generación de nuevos ricos que viven en barrios acomodados. Morantes se siente atraído por un departamento que parece raro, desentonado con el resto de barrios burgueses y oficinas de Estado. Todo en su habitación da una idea de artificialidad, suntuosidad y elegancia, las paredes excesivamente decoradas, la luz oblicua, la apariencia de selva “cárdena y verde”.

En pocas palabras podríamos decir que Eugenio Morantes representa el héroe decadentista que a pesar de ser parte de la burguesía, prefiere aislarse en una actitud refinada y misantrópica. En su interior, Eugenio Morantes también comparte con Félix de “Riel” la permanente sensación de incompreensión y vacío en su vida, que le impiden integrarse a la vida social moderna con éxito: “Vivía honestamente, ninguna gran pasión, ni un gran dolor, ni un gran amor habían perturbado su espíritu en treinta y seis años” (81). Su condición de músico es también un problema porque su apariencia no pasa de ser vulgar e inexpressiva, a diferencia de la voluptuosidad de sus gustos artísticos:

⁴⁴ Esta descripción encaja perfectamente con la noción de provincia que Vargas Osorio considera característica del espíritu nacional en contraposición al espíritu mecánico de la modernidad: “Las provincia es, no solamente la más acusada fisionomía nacional, sino un sistema de vida – una civilización, entendida esta como un sistema de relaciones para hacer posible la vida-. Bajo la piel vieja y quebrada de estas ciudades pequeñas, donde el tiempo se ha detenido como un gañan perezoso que duerme su siesta a pierna suelta bajo un alar tejadillo de barro, late secretamente la recóndita vena que vivifica y estructura el país”. (184)

Recobrándose después, pensaba: no soy un genio. Por qué no me he de contentar con interpretar las obras de los grandes maestros? Y volvía a sentarse al piano. [...] El cabello obscuro se le caía en mechones sobre el rostro como a esos músicos estereotipados en cuadros baratos. ¿Cuándo, cuándo llegaría el gran amor? No comprendería el señor Morantes que llevando esa vida retraída y misantrópica no podía encontrar su gran amor [...] Pero Morantes no tenía un amigo que le dijera todo esto; y él creía sinceramente que los grandes amores de los genios les habían llegado a éstos enviados del cielo para que fueran geniales y asombraran después a la humanidad con sus obras. (88)

Como se puede observar en el fragmento anterior, Eugenio Morantes, a pesar de llevar una vida misantrópica y retraída, desea ser el genio artístico que vive con tranquilidad y es amado por la sociedad. Por otro lado, el propio Eugenio Morantes no es más que una parodia de la figura del músico decimonónico. No solo es feo, sino que es de baja estatura, desgarbada, borrosa, de cabeza deforme, lo más alejado del ideal clásico de armonía y belleza.

Al igual que “Félix”, Eugenio pretende llenar el vacío de su vida con una mujer que lo inspire a escribir alguna gran obra musical. En efecto, Eugenio conoce a Rosana, una joven de origen campesino y aspecto vulgar, quien se convierte de un momento a otro en el centro de su vida. Sin embargo, lo que atrae a Eugenio hacia Rosana no es simplemente su apariencia física, sino un aire antinatural e inhumano que observa en ella⁴⁵. Al igual que los

⁴⁵ Véase por ejemplo la descripción de su risa como anti-femenina, sobrehumana, y la reacción consecuente de Morantes: “La risa de Rosana era aguda, como la punta de un cuchillo. Una risa que no tenía nada de humana, mucho menos de femenina, que se clavaba, punzante, en los oídos. Cualquiera otro hombre hubiera dicho que aquella risa era simplemente una risa vulgar, pero el señor Morantes no encontró otra manera de calificarla que decirse a sí mismo que aquella risa era inhumana. [...] Sí, esa risa revelaba crueldad, insensibilidad, un alma glacial y egoísta” (83). Esto concuerda con las características de la mujer fatal en los relatos decadentistas, por ejemplo el atractivo principal de Sybil Vane, de *El retrato de Dorian Gray*, no es solamente su apariencia física, sino su capacidad histriónica, es decir, su capacidad para fingir y ser artificial.

objetos que lo rodean, la amada de Eugenio Morantes evoca lo artificial, y finalmente, el ideal estético que persigue en su vida.

A partir de este encuentro, Eugenio entra en un estado eufórico que desencadena la escritura de un diario⁴⁶. Aunque nunca intercambia ninguna palabra con Rosana, Eugenio se sume al mismo tiempo en la angustia de pensar que su amada nunca le será correspondida. Por esta razón decide visitar a su único amigo, Rogerio, un científico. Cuando Eugenio le comenta su situación, el tópico que surge es la enfermedad mental del individuo moderno. Sin embargo, la opinión de Rogerio es distante de la de los científicos sociales y psiquiatras como Nordau o Le bon, su oficio es descrito como el de quién hace que todo lo “sobrenatural se convierta en verídico”. Las opiniones de Rogerio coinciden literalmente con los planteamientos de Vargas Osorio en *La familia de la angustia*:

Las estadísticas demuestran que las enfermedades nerviosas aumentan considerablemente en nuestro tiempo. La medicina es ineficaz para curar estas enfermedades. Millares de personas se suicidan todos los días; los manicomios están llenos; hay en los fondos, un obscuro sentimiento de pavor ante la vida y la muerte. Tal vez la música pudiera ser el remedio que salvará a la humanidad de esta enfermedad mucho más terrible que todas las demás enfermedades conocidas. (87)

Encontramos entonces que Rogerio reproduce a la perfección un modelo de científico que reconoce la ineficacia de los tratamientos médicos y aboga por una solución diferente: si el hombre no encuentra un sustento para su vida en la ciencia, entonces la única solución es la muerte, el suicidio. Por otro lado, resulta significativo que a diferencia del señor Rollitz,

⁴⁶ Esto sucede también en *De sobremesa* de José Asunción Silva. Se podría decir que dentro de los relatos decadentistas la escritura autobiográfica tiene un lugar central porque se vislumbra el ejercicio intimista, la vida misma se convierte en materia de reflexión. En el diario se observa la evolución de la enfermedad de los protagonistas, así como la fractura de su intimidad.

Rogelio reconozca el arte, específicamente la música, como una vía alternativa de salvación (no “curación”) para la humanidad:

Ustedes, los artistas, han obtenido la victoria final. La ciencia ha fracasado. La medicina no hace sino descubrir enfermedades nuevas. En el arte está ahora la salvación; pero no en un arte abstracto y metafísico, preciosista y retórico, sino en un arte que exalte todas las potencias de la vida, que las sublimice y embellezca, que infunda en los hombres el deseo, la alegría y el orgullo de vivir. Su el orgullo de vivir. Pero se necesita una revolución artística. (87-8)

En este caso el problema que plantea Rogelio ya no es la oposición entre vida social/burguesa y arte, sino la creación de un arte que tenga la vida como único valor. De este modo, surge una dicotomía importante en el discurso de Rogelio: mientras que el positivismo se enfoca exclusivamente en la materia orgánica (los nervios y el cerebro) como soportes de la conciencia, el nuevo arte reivindicaría la introspectiva, y la inmaterialidad de la psique porque sus métodos para acceder a ella son distintos, es decir, espirituales.

Según Rogelio, por medio de esta revolución artística el arte colocaría a la vida misma en primer lugar, teniendo en cuenta también la dimensión espiritual del hombre. Por supuesto, no es posible que tal revolución artística suceda si el mismo artista no revoluciona su propia vida. De ahí el constante énfasis de Vargas Osorio en el poder transformativo de la soledad,

la enfermedad y la angustia, que tiene su formulación explícita en *La familia de la angustia*⁴⁷.

Por otro lado, lo que está en juego en el diálogo de Rogerio es también el juego típicamente decadentista entre discurso médico y discurso artístico. El mismo Rogerio se nos presenta como un científico bastante particular que está dispuesto a probar por medios científicos que el arte, especialmente la música, puede apaciguar los estados mentales desordenados del sujeto moderno. De este modo, se refleja la división entre la ciencia médica, basada en el positivismo y los modelos fisiológicos, y el arte, que llegaría al inconsciente a través de formas no-rationales.

Aunque Vargas Osorio nunca completó la novela, si tenemos en cuenta el fragmento anterior, no es difícil especular sobre su posible desarrollo, el nuevo arte al que se refiere Rogerio recuerda mucho a los planteamientos de Vargas Osorio en *La familia de la angustia*. Si todo el arte moderno es enemigo de la vida, y si la ciencia y la razón no son capaces de ofrecer una alternativa, entonces el arte nuevo debería tomar el camino del espíritu y colocar la vida como único valor posible, aceptando la angustia, la soledad y la enfermedad como partes relevantes de ella.

⁴⁷ Las palabras de Eugenio Morantes son tomadas del ensayo “El receso de la cultura”, compárese por ejemplo: “Eugenio meditaba en las palabras de su amigo Rogerio. Tenía razón en parte. Todo el arte moderno era una tendencia hacia la muerte. Qué distante el renacimiento. Por qué no amar y comprender la vida? Por qué despreciarla para ganar un poco, un poquito de eternidad? Subía las escaleras formulándose estos interrogantes” (89) con este fragmento del ensayo “idea de la muerte en la poesía contemporánea”: “Todo arte contemporáneo es esencialmente enemigo de la vida. Las grandes obras maestras de la literatura moderna marcan un ritmo sostenido sobre la muerte, desde D’Annunzio, hasta Thomas Mann “(218) de este modo, la unidad conceptual de sus reflexiones se extiende inclusive a sus prosa narrativa.

Se puede suponer que después de regresar del campo⁴⁸, Eugenio, que justamente es músico, descubriría este nuevo arte por medio de la decepción amorosa, al igual que Félix en “Riel”, o de la manera que lo plantea en *La familia de la angustia*, mediante el sufrimiento, la enfermedad, la soledad, etc... La descripción física de Eugenio⁴⁹, su actitud misantrópica y su apego a lo artificial/antinatural concuerdan también con la descripción de los integrantes de la familia de la angustia y con la noción de poesía que Vargas Osorio explica en el ensayo “Naturaleza y dirección de la poesía moderna”: la poesía moderna debe ser antinatural, escrita en un lenguaje que difiera radicalmente del lenguaje de la ciencia⁵⁰. O también se podría pensar que al final de la narración los dos puntos, discurso científico y discurso artístico, se mantienen en tensión. De cualquier forma, al observar *La familia de la angustia* y *Vidas Menores*, se podría decir que la tendencia en sus narraciones es que el individuo encuentre en el arte o en la angustia un camino no-racional hacia la vida. Por eso, Eugenio Morantes, y los demás personajes de *Vidas Menores* siempre están en una

⁴⁸ Después de la visita a su amigo Rogerio, Eugenio decide viajar al campo con el objetivo de vender una propiedad para poder pedirle matrimonio a Rosana. La narración termina en este punto, con Eugenio negociando el precio de la propiedad y Rosana disfrutando de unas vacaciones con sus familiares.

⁴⁹ Este es uno de los aspectos más curiosos de los integrantes de la familia de la angustia. No solo debían tener vidas desgraciadas, sino también ser físicamente feos en comparación con el ideal clásico de belleza de “los hijos de la naturaleza”. Compárese por ejemplo la descripción de Goethe con la de Dostoiewski: “Hasta en la misma estampa física existe esta radical diferencia: sabemos la hermosura de Goethe que se prolongó hasta su ancianidad; la gran belleza animal de Tolstoi que en cierta ocasión hizo exclamar a Gorki: ¡Qué hombre maravilloso habita en la tierra! Y sabemos cómo era el rostro de Dostoiewski, “honda, pálida, dolorosa, santa cara de criminal”. Nietzsche era enfermizo, débil, hosco. Leopardi vivía constantemente atormentado por su ignominiosa fealdad” (263-64). Lo que aspira a demostrar Vargas Osorio finalmente es que los hijos del espíritu rompen completamente con el ideal artístico del arte clásico, según el cual la belleza corresponde también a equilibrio y armonía.

⁵⁰ “La poesía moderna tenía que ser, necesariamente, una poesía escrita en imágenes, es decir, una poesía antipopular, y casi digiérase, antihumana. Dentro de este paisaje debe situarse la crítica poética, porque de lo contrario no creo yo que puede comprender con exactitud y abarcar todo el conjunto significativo de la poesía contemporánea, cuya posición está a la vez determinada por dos fenómenos que deberán tomarse en cuenta para juzgar en adelante la producción literaria y artística de la época: la técnica y la ciencia”. (186)

situación marginal⁵¹. Son enfermos, en el sentido que un enajenado puede serlo, pero enfermos de su deseo por encontrar una forma más verdadera de vivir que aquella que les ofrece la modernidad mecanizada y acelerada.

⁵¹ Esta marginación siempre va más allá del simple hecho de estar alejados de la urbe. Es la clase de marginalidad que separa al individuo del exterior, es una forma de relacionarse con el mundo donde la fragmentación está presente.

4. Conclusiones

Podemos decir que la decadencia en Vargas Osorio está asociada con una narrativa que implica la crisis de los valores culturales desde un punto problemático y elusivo en el siglo XIX, donde “las corrientes disolventes” atacan la modernidad y sus ideologías preponderantes. Por otro lado, es desde ese punto máximo de desarrollo científico donde se genera también la caída hacia una sociedad que restringe la vida del hombre y lo sume en un periodo de angustia y crisis.

En el segundo capítulo demostré como en *La familia de la angustia* y *Huella en el barro* la crisis del hombre moderno se representa a través de dos corrientes de la cultura, una que se define por la preponderancia del positivismo, la razón y el arte clasicista, y otra que se define por el anti-racionalismo, misticismo y la preponderancia de los valores de espíritu. La modernidad sería entonces para Vargas Osorio una época donde solo la primera corriente de la cultura estaría operando. La decadencia de la cultura moderna se debería entonces a dos razones puntuales, por un lado el desarrollo exacerbado de su aspecto racional y mecánico, y por otro, el menosprecio de los valores espirituales que le son esenciales.

El análisis de estas dos corrientes de la cultura, espíritu y naturaleza, ocupan gran parte de la producción ensayística de Vargas Osorio, llevándolas incluso al ámbito literario y poético. En este punto es donde podemos encontrar una asimilación de la poética decadentista. La propuesta final de Vargas Osorio en *La familia de la angustia* apunta a la creación de un arte que se guíe por valores no-rationales y que niega completamente con la

ideología el progreso decimonónico. Para Vargas Osorio esto significa no solo la negación del progreso como un camino hacia el mejoramiento, sino también una posición radicalmente diferente de otras teorías de la decadencia que critican el periodo moderno por su falta de racionalidad. De ahí propone un artista, músico, poeta y filósofo que se redime así mismo por medio de la enfermedad y el sufrimiento, convirtiendo los valores negativos que desprenden de la experiencia moderna en valores positivos que hacen del artista un profeta. Lo que subyace a esta concepción del artista es la creencia en el arte y la poesía como medio más verdadero para acceder a la experiencia vital que la ciencia y la técnica.

En el capítulo 2.4 se intentó demostrar que esta propuesta de Vargas Osorio entorno a los valores del espíritu estaba muy cercana a la poética decadentista y a su experiencia del mundo. Al respecto, el tema de la enfermedad y el dolor, como formas que hacen del artista un ser más cercano a la vida, se puede observar en las narraciones “Casa de reposo” y “Vida de Eugenio Morantes”. Esta última estaría planteando la misma conclusión a la que llega Vargas Osorio en sus ensayos: el arte es un medio cognoscitivo no-racional que va más allá que la ciencia, y por esto, es lo que en un futuro le permitirá reestablecer al hombre su vínculo con el mundo, el cual había perdido en la modernidad poseída por el “espíritu mecánico”. En *La familia de la angustia* Vargas Osorio también plantea que el dolor y la angustia son potencias transformadoras, realidades operantes que liberan al hombre de “las garras racionales de la naturaleza”. *Vidas Menores* es la propuesta narrativa de todos los temas y problemas que Vargas Osorio plantea en sus ensayos. Por ejemplo, en “Riel” y “Rosalinda” se analizó como los valores negativos que desprenden de la crisis del sujeto moderno (angustia, soledad, fragmentación) devienen en la posibilidad de crear un tiempo interior que le permita acceder a la vida por un camino no-racional.

Esto revela la unidad temática y conceptual de toda su obra y también despeja aquella noción crítica de que nunca alcanzó una madurez literaria, o que su prosa narrativa es solamente un esbozo novelístico. En el capítulo 2.5 se intentó despejar este prejuicio demostrando que durante inicios del siglo XX las nociones de decadencia y progreso, (que tiene un papel central en la obra de Vargas Osorio) jugaron un papel determinante en la política y las estrategias de eugenesia del país. Al mismo tiempo que políticos y psiquiatras diagnosticaban la decadencia de nuestra sociedad, y las diferentes maneras de solucionarla, Vargas Osorio proponía en “Cuaderno de paisajes” que la única solución era retornar a la provincia, “descubrir” el paisaje colombiano y el hombre que lo habita. La modernización es vista entonces por Vargas Osorio no como un camino hacia el progreso, sino como un camino hacia la decadencia. Al rechazar las teorías de la degeneración racial, y acoger la experiencia decadentista (enfermedad, soledad, sufrimiento, hastío), Vargas Osorio asume una posición crítica radicalmente diferente respecto al discurso médico y político de su época que para algunos críticos pudo parecer “ahistórico”.

Por otro lado, este trabajo de grado también abre más interrogantes sobre la obra de Tomás Vargas Osorio, como por ejemplo su proyecto de literatura nacional, el cual en el fondo estaría planteando una visión diferente del costumbrismo y de los postulados positivistas de Hipólito Taine. Respecto a su crítica literaria, que por cuestiones de extensión no pudo ser abordada con más profundidad, también se podría establecer una relación estrecha entre las reflexiones en torno a la esencia de la poesía y su aplicación práctica en textos como “Naturaleza y dirección de la poesía moderna” e “Iniciación en la poesía de León de Greiff”. Finalmente, bastaría decir que todavía queda pendiente la importante labor de crear

un aparato crítico para la edición de sus obras completas, lo cual estimularía su estudio y análisis en el futuro.

5. Bibliografía

Binni, Walter. *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968.

Bonnet, Piedad. "El Piedracelismo". *Gran Enciclopedia de Colombia* 1991: 213-220.

Charry Lara, Fernando. *Antología de la Poesía Colombiana*. Bogotá: Presidencia de la República, 1996

Contreras, Álvaro. "La experiencia decadente. Sobre Pedro César Dominici". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 18 (2010): 99-120.

<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32416/1/articulo5.pdf>, Consultado el 21 Julio de 2015.

de las Indias, Revista. "Tomás Vargas Osorio". *Revista de las Indias* 37 (1942): 37.

Dellamora, Richard. "Productive decadence: The queer comradeship of outlawed thought: Vernon Lee, Max Nordau, and Oscar Wilde". *New Literary History* 35.4 (2004): 529-546.

Drake, R. "Decadence, Decadentism and Decadent Romanticism in Italy: Toward a Theory of Decadence". *Journal of Contemporary History* 17.1 (1982): 69-92.

- García Maffla, Jaime. "El movimiento poético de "Piedra Y Cielo"". *Revista Iberoamericana* 50.128 (1984): 683-688.
- Gómez, Laureano. "Los textos históricos: Interrogantes sobre el progreso de Colombia". *Boletín Cultural y Biográfico* 18.1 (1981): 5-30.
http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3537/36
[39](#), Consultado el 21 de Julio de 2015.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Poesía y "crítica" literaria en Fernando Charry Lara". *Revista Iberoamericana* 50.128 (1984): 839-852.
- Hanssen, Alfonso. "Tomás Vargas Osorio". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 1965: 1847-1851.
- Herman, Arthur. *La idea de la decadencia en la historia occidental*. Barcelona: Andrés Bello, 1998.
- Krobb, Florian. "Die Kunst der Vater todtet das Leben der Enke": Decadence and crisis in Fin-De-Siecle German and Austrian discourse". *New Literary History* 35.4 (2004): 547-562.
- Keyserling, Conde Hermann de. *El mundo que nace*. Madrid: Revista de Occidente, 1926.
- Mann, Thomas. *Goethe y Tolstoi acerca del problema de la humanidad*. Argentina: Tor (1935)
- Martín, Carlos. *Tomás Vargas Osorio*. Bogotá: Procultura, 1990.

- Mejía Duque, Jaime. "Tomás Vargas Osorio". *Nueve Ensayos Literarios*. (Bogotá): Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones, 1986.
- Melo, Jorge Orlando. "La idea del progreso en el siglo XIX, ilusiones y desencantos, 1780-1930". *XVI Congreso de colombianistas, Charlottesville, 6 de agosto de 2008*. (2008): 1-31. <http://www.jorgeorlandomelo.com/bajar/progreso1.pdf>, Consultado el 21 de Julio de 2015.
- Moreno-Durán, R.H. "El cuento en el siglo XX". *Gran Enciclopedia de Colombia* 1991. 303-312
- Morley, Neville. "Decadence as a theory of history". *New Literary History* 35.4 (2004): 573-585.
- Potolsky, Matthew. "Introduction". *New Literary History* 35.4 (2004): v-xi.
- Restrepo Restrepo, Beatriz. "Piedra y Cielo a contraluz". *Boletín Bibliográfico y cultural* 42.69 (2005): 25-45.
- Runge Peña, Andrés Klaus, and Diego Alejandro Muñoz Gaviria. "El evolucionismo social, los problemas de la raza y la educación en Colombia, primera mitad del siglo XX: El cuerpo en las estrategias eugenésicas de línea dura y de línea blanda". *Revista Iberoamericana de Educación* 39 (2005): 127-168. <http://www.rieoei.org/rie39a06.pdf>, Consultado el 21 de Julio de 2015.
- Swart, Koenraad W. "The idea of decadence in the Second Empire". *The Review of Politics* 23.01 (1961): 77-92

Torres Duque, Oscar. "La experiencia del límite en Tomás Vargas Osorio". *Presencia De Dios En La Poesía Latinoamericana Dios Siempre Vivo*. Jornadas de Estudio Presencia de Dios en la Poesía Latinoamericana (1988 Oct. 18-22: Bogotá). 1st ed. Bogotá: CELAM, 1989. 273-295.

-- -. "Ser santandereano y "crisis de occidente" en la obra poética y la ensayística de Tomás Vargas Osorio". *Cuadernos de literatura* 14.27 (2010): 66-87.

Torres Gutiérrez, Manuel. "Un psiquiatra decimonónico en el siglo XX: Miguel Jiménez López (1875-1955)". *Revista Colombiana de Psiquiatría* 30.2 (2001): 113-140.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502001000200002&lng=es&nrm=.pf&tlng=es, Consultado el 21 de Julio de 2015.

Trujillo, Patricia. "Problemas de la historia de la novela colombiana en el Siglo XX". *Leer la historia: Caminos a la historia de la literatura colombiana*. Carmen Elisa Acosta Peñalosa. Bogotá: UNAL, 2007. 61-108

Vargas Osorio, Tomás. *Obras*. 2da ed. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1990.

-- -. *Huella en el barro*, Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1938

Weineck, Silke-Maria. "Loss of outline: Decadence as the crisis of negation". *Pacific Coast Philology* 29.1 (1994): 37-50

Ley 114 de 1922, Sobre inmigración y colonias agrícolas, Congreso de Colombia, Diario Oficial No 18.693 y 18.694, 8 de enero de 1923
https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/Normograma/docs/ley_0114_1922.htm Consultado el 21 de Julio de 2015

Ley 74 de 1926, Sobre fomento a la agricultura y a la inmigración y se dictan otras disposiciones, 10 de noviembre de 1926,

<http://www.leyex.info/leyes/Ley74de1926.pdf> Consultado el 21 de Julio de 2015