

FIN DE SIGLO DECADENCIA Y MODERNIDAD

ENSAYOS SOBRE EL MODERNISMO
EN COLOMBIA

DAVID JIMÉNEZ PANESSO



INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

© DAVID JIMÉNEZ P.
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
INSTITUTO COLOMBIANO
DE CULTURA COLCULTURA

Primera Edición
2.000 ejemplares
Bogotá, 1994

ISBN
958-612-182-8

Textos y fotocomposición:
SERVICGRAPHIC LTDA.

Impresión y encuadernación:
EDITORIAL PRESENCIA

Preparación de originales: SMD
Coordinación editorial: Oficina de Publicaciones de Colcultura

ÍNDICE

	Pág.
PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9

PRIMERA PARTE

1. Sobre los inicios del modernismo en Colombia	29
2. Las ideas modernistas en Colombia	36
3. El arte por el arte	62
4. Snobismo y tradición	88

SEGUNDA PARTE

1. Silva y la modernidad imposible	109
2. El lector artista	134
3. Silva y Proust	156
4. <i>De sobremesa</i> , “breviario de decadencia”	167
5. Prerrafaelismo y naturalismo en <i>De sobremesa</i>	187

TERCERA PARTE

1. Valencia: el poeta y sus ritos	201
2. Valencia: el poeta después de <i>Ritos</i>	211
3. Eduardo Castillo.	221

APÉNDICE

Pequeño diccionario del fin de siglo colombiano	231
---	-----

PRÓLOGO

Aunque las páginas aquí reunidas pretenden ofrecer una interpretación histórica del modernismo colombiano, fundamentada en una investigación de fuentes primarias bastante amplia, no ha de entenderse este libro como una historia definitiva o completa de tal período. Dado el apenas incipiente desarrollo de los estudios histórico-literarios en Colombia, difícilmente puede esperarse otra cosa sino contribuciones parciales, deliberadamente limitadas en cuanto a materia y cronología. Las pretensiones de totalización se van volviendo irreales o simples formas de divulgación de lo ya sabido.

Casi todos los ensayos que componen este volumen fueron escritos entre 1983 y 1987. Las dificultades de publicación, los retardos o postergamientos indefinidos, hacen parte, ya ineludible, de este tipo de trabajos y no hay para qué insistir sobre ello. La Introducción y los dos capítulos finales son de fecha más reciente.

Fernando Molano, estudiante de literatura en la Universidad Pedagógica Nacional por aquellos años, hoy novelista galardonado, fue un colaborador invaluable en el acopio documental que precedió la elaboración de estos ensayos. Dejo aquí constancia de mi deuda de gratitud con él.

INTRODUCCIÓN: LOS MODERNOS

La inevitable pregunta, formulada en términos tan dramáticos por Silva y Darío: “¿Cómo ser modernos?” es sin duda anterior al modernismo. La cuestión de la modernidad se inicia con la generación anterior a los modernistas y aun podría decirse que ciertos románticos, como José Eusebio Caro y Rafael Pombo, no fueron ajenos a tal inquietud, si bien desde perspectivas muy distintas a las del fin de siglo y, por consiguiente, difíciles de tratar dentro del mismo marco.

Quienes temían la modernidad, quienes no la deseaban por considerarla amenazante y esperaban de ella sólo efectos destructivos, la veían cercana y, de alguna manera, destilando ya su veneno en ciertos aspectos de la cultura colombiana del siglo XIX. Quienes anhelaban ser modernos y vivir en una sociedad que les permitiese serlo, la consideraban demasiado lejana, ajena, algo que ocurría en otra parte. Había que viajar para presenciar ese espectáculo exótico. Desde entonces, la literatura colombiana, igual que el resto de la literatura hispanoamericana, se abre con frecuencia en dos mitades, dos escenarios mal comunicados, que chocan entre sí y se impugnan mutuamente: el acá de la tradición, de la vida premoderna sin más atractivo que la monótona sucesión de

lo conocido, y el allá de la vida moderna, con su llamado misterioso desde una dimensión remota y casi mítica, pero accesible quizá por el viaje. Quizá, pues tampoco es demasiado claro si se trata de realidades tangibles o es más bien un mundo fantástico, tal como América podía serlo para las mentes románticas. Dos mitades de la vida que escinden no sólo el espacio sino el tiempo y que ya están presentes en la estructura misma de una novela como *María*, mucho antes de recibir su más agudo significado dicotómico en *De sobremesa* de Silva.

Producir una literatura moderna, o al menos intentarlo, en condiciones sociales todavía premodernas, implicaba dar expresión literaria a una serie de paradojas, de verdaderos enigmas indescifrables para el poeta. No es extraño, pues, que coexistan en el curso de aproximadamente tres décadas, el optimismo positivista de Juan de Dios Uribe y Diógenes Arrieta, el pesimismo trágico de Silva, la intención conciliadora de José María Rivas Groot y Carlos Arturo Torres, la ironía crítica de Tomás Carrasquilla, la elegante evasión de los poemas de Guillermo Valencia y de Víctor Londoño, el modernismo radical de Baldomero Sanín Cano. Todas esas actitudes —incluida la ferozmente reaccionaria de Miguel Antonio Caro— son respuestas al mismo interrogante por la modernidad literaria y sus consecuencias.

José Eusebio Caro advirtió, a mediados del siglo XIX, que al tiempo con el género novela se infiltraba en la literatura colombiana y en la mente de los lectores una perversa influencia del espíritu moderno, con sus secuelas de frivolidad e irreligión. Su argumentación iba dirigida en contra de los cambios de rumbo que la literatura moderna supone en relación con la antigua: Caro percibe que lo esencialmente moderno es la “ficción”, lo novelesco, en contraposición a la verdad que es la esencia de lo poético. Y no es poco mérito el haber vislumbrado tan temprano que un género volcado hacia la invención no podía proceder sino de una concepción secular del mundo. La poesía siempre

había sido lo contrario: lejos de inventar, cantaba y celebraba la verdad. Esta contraposición va a ser una de las claves para la crítica de la modernidad en la literatura colombiana¹.

Románticos y positivistas privilegiaron la novela, género moderno por excelencia, como instrumento para la crítica de la tradición y camino real para la secularización del pensamiento y de las formas de vida. “Decir que el novelista es poeta es cosa idéntica, en cuanto a lo absurdo, a decir que es poeta el ingeniero, o el arquitecto, o el fabricante. Un novelista no es un poeta sino un fabricante de cuentos”, escribe J. E. Caro. Dentro de su concepción religiosa de la poesía, el que fabrica, el que inventa, está más cerca del científico o del ingeniero que del poeta. En esto no podría decirse que discrepase propiamente de la posición de sus adversarios, los positivistas. Sólo que éstos veían el asunto desde la margen opuesta: una vez que la función sagrada de celebrar la verdad trascendente ha perdido históricamente su vigencia, al poeta no le queda sino hacerse eco de las grandes conquistas del saber humano. La literatura merece el apelativo de moderna sólo cuando marcha al mismo paso de la ciencia e imita la actividad constructiva del hombre práctico. El optimismo de un Camacho Roldán o de un Juan de Dios Uribe resulta de esa visión laica de la vida y del arte: en una época industrial, dominada por la técnica, le corresponde a la literatura celebrar una nueva alianza, esto es, la del hombre con la naturaleza a través, no de la religión, sino de la ciencia. Con un tono didáctico, el arte literario debería abrazar su misión de enseñar a los hombres los beneficios de ese nuevo pacto entre la técnica moderna y el mundo natural, “consorcio fecundo” cuya condición real es el trabajo “ennoblecido” por la palabra del poeta. Es difícil formular con

1. José Eusebio Caro, “La frivolidad”, Carta a Julio Arboleda, Nueva York, 5 de julio de 1852. En *Antología. Verso y prosa*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación, 1951, págs. 454-462.

mayor claridad el papel utilitario del arte en una sociedad burguesa. Salvador Camacho ya veía venir ese nuevo tipo de literatura en los versos de *El cultivo del maíz en Antioquia* de Gutiérrez González y en *Manuela* de Eugenio Díaz.

La poesía y la novela adquirirían así una función emancipadora, en el sentido racionalista e ilustrado de la palabra. Si el poeta moderno canta el cielo —escribió Juan de Dios Uribe— ha de ser para mostrarlo como un sueño pernicioso y arrojar de él a los dioses. No se trataba, pues, tan sólo de divulgar resultados o de alabar conquistas sino, ante todo, de formar nuevas mentalidades. Un poeta como Diógenes Arrieta se propuso inculcar en sus lectores, al tiempo con las ideas modernas, una sensibilidad acorde con aquéllas. Insistió, por ejemplo, en el tema del amor desde la perspectiva de la caducidad, para oponerlo al amor sacralizado por la religión y declarado eterno por el sacramento del matrimonio. El amor como una pasión que nace y muere al vaivén de las circunstancias de la vida se presentó, a veces con logros meritorios, casi siempre con un prosaísmo desafortunado, a manera de principio ideológico en el contexto de una lucha por la secularización del sentimiento.

Juan de Dios Uribe enfatizó la condición histórica progresista y revolucionaria de la poesía, subrayando su doble carácter de arma de combate y forma de investigación de lo real. Intentaba desarraigarla de sus presupuestos metafísicos, de lo que él llamaba “sus extravagantes esperanzas” y “sus hipótesis de consuelo”. La misión liberadora de la poesía estaba íntimamente ligada a las promesas de la modernización social e ideológica, lo cual implicaba un compromiso político de la literatura en contra de las opresiones del pasado, especialmente la religión y las tradiciones conservadoras. Pero la contraposición, en términos políticos, de una concepción científica del mundo como antagonista de la vieja concepción religiosa termina por convertir la supuesta ciencia en un dogma y en instrumento de intereses partidistas inmediatos, con lo cual se pierde, o se debilita, su poder liberador y su

capacidad de universalización. La concepción científica del mundo se torna otra vez doctrina y creencia. Sus contenidos ideológicos, traducidos a la pugna literaria, se estrechan en un marco de referencia demasiado rígido para lograr un efecto verdaderamente poético. La prosa de Juan de Dios Uribe logró arrancar magníficas resonancias musicales a su fervor de militante, pero la mayor parte de la obra versificada de Diógenes Arrieta, Antonio José Restrepo y José María Rojas Garrido no pasa, leída hoy en día, de ser un documento sociológico de la guerra partidista en su versión doctrinaria.

Algunos temas de la obra de Uribe y, sobre todo, cierta manera crítica de abordar los problemas mantienen su sabor de modernidad incipiente. Lo que pretendía con su obra de periodista, desdoblada por momentos en la de un narrador, un crítico literario, un polemista y hasta un dramaturgo, era la imposición de una nueva cultura en la Colombia conservadora del siglo XIX: una cultura laica, positivista, donde la fe en la ciencia y el progreso habría de sustituir las antiguas supersticiones. Uribe creía en la misión pedagógica de la literatura y del periodismo. Creía en la inherente solidaridad de todas las piezas con que se armaba el edificio de la sociedad moderna: el liberalismo, el progreso técnico, el saber científico y la revolución social. Su formación filosófica no debió pasar de unos cuantos tópicos más o menos manidos en su época. Los autores en los que bebió su doctrina y sus palabras fueron Víctor Hugo, Manuel José Quintana, Núñez de Arce y los maestros de la generación liberal anterior a la suya: Bentham y Tracy. Había en él un rasgo sobresaliente: no sentía nostalgia alguna por la sociedad tradicional que debía quedar atrás en la medida en que fuese cumpliéndose el sueño de la modernización. Nada le gustaba de ese pasado: ni costumbres, ni creencias, ni instituciones. Lo consideraba un orden injusto, anacrónico, ignorante y necio. Eso le permitió un ardor sin concesiones en la lucha y un idealismo revolucionario del cuño más radical. A las añoranzas conservadoras oponía una fe terrible en la capacidad de transfor-

mación del hombre apoyado en la ciencia. Criticó, por ejemplo, la tendencia de la poesía lírica a la melancolía y se burló de ella con gracia y severidad. La misma ironía empleó contra esos escritores que “suspiran eternamente con la vida pastoril”.

La concepción idílica de la literatura pastoril enmascara casi siempre, según Uribe, una visión profundamente conservadora y autoritaria de la vida. “La mujer a la rueca y el hombre a la labranza”: ésa es la felicidad. Las fruiciones de la inteligencia y la libertad de espíritu se consideran inconveniencias si se trata de la existencia humilde del pueblo. Uribe resalta las implicaciones reaccionarias del género; por ello es tan frecuente en su obra el tipo contrario de pastoral: el idilio utópico en un mundo pacificado por la ciencia y la tecnología, despoblado de dioses y temores, libre para el ejercicio de la inteligencia y para el ejercicio de las pasiones. Es a esta utopía a la que da el nombre de verdad y a ella dedica sus mejores páginas: elogios del ferrocarril y de la fábrica, de la vida moderna en su versión de progreso técnico ilimitado y de libertad ilimitada. Para mostrar el error de quienes creen que la naturaleza y la vida simple en el campo son la fuente exclusiva de la belleza poética, Uribe no vacila en proponer como nuevo arsenal de inspiración los más arduos temas extraídos del reciente, y efímero, idilio científico: “¿Hay algo más hermoso que el trabajo del sabio buscando entre los pliegues de la tierra la huella de nuestros antepasados, o del historiador descubriendo en los anales de los pueblos la ley del progreso, o el del tribuno animando las democracias, o el del guerrero yendo contra el despotismo, o el del reformador destruyendo prácticas envenenadas? ¿Algo que despierte más bellas y profundas ideas que un laboratorio, que una exposición, que una universidad?”². Las primeras inquietudes a favor de la modernización en la literatura colombiana tuvieron su

2. Juan de Dios Uribe, *Sobre el yunque*, Bogotá, Imprenta de La Tribuna Editorial, 1913, volumen II, pág. 49.

expresión en esta especie de “modernolatría”, interpretación casi siempre simplista y acrítica de una modernidad incipiente, que aún no había mostrado del todo su cara destructiva.

Al tiempo con esas celebraciones líricas de la vida moderna, comienzan a surgir vehementes recusaciones, desde la vertiente conservadora, en la pluma de Miguel Antonio Caro. Éste nunca habría admitido, por ejemplo, que la unidad de la América Hispánica pudiese llegar algún día por obra de la tecnología moderna, el comercio, la industria y el ferrocarril, como lo soñaban J. B. Alberdi en Argentina y Salvador Camacho Roldán en Colombia³. La unidad de América era, para él, un hecho, no un proyecto; y se hacía preciso conservarla en sus auténticas raíces: la religión católica y la lengua castellana. Es en la tradición y no en la modernidad donde hay que buscar los fundamentos de una identidad cultural hispanoamericana. Desde sus primeros escritos, Caro señaló con claridad que el pensamiento moderno, más que en sus consecuencias tecnológicas, debía ser comprendido y combatido en su principio radical: el individualismo y la aspiración a la autonomía de la razón. En su origen, lo moderno se identifica con la reforma protestante, de donde proviene la idea de privilegiar el juicio privado y de someter al arbitrio de cada individuo las cuestiones más universales que debieran permanecer al abrigo de motivaciones humanas y de opiniones subjetivas⁴. Contra el principio de una ciencia secular y de un raciocinio autónomo, Caro proclama que la Verdad es superior a la razón, es anterior al conocimiento, no su producto, y se sustrae a la pretensión del saber humano de abarcarla y explicarla.

3. Miguel Rojas Mix, “La cultura hispanoamericana del siglo XIX”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Cátedra, 1987, tomo II, pág. 65.

4. Miguel Antonio Caro, “La controversia religiosa”, en *Artículos y discursos*, Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación, 1951, pág. 49.

La idea moderna tiene, para el autor, dos caras: el liberalismo y el romanticismo. Pero se identifican en su esencia última que es la aspiración a la autonomía del individuo, eso que el escritor llama “la imposible independencia absoluta del espíritu moderno”⁵. En los románticos vio Miguel Antonio Caro un impulso a liberarse de todos los vínculos que hasta entonces constituían la garantía del arte genuino: los modelos venerables de la tradición y las normas de la naturalidad y del buen gusto. El moderno emancipado pretende romper todos esos nexos y convertirse en un comienzo absoluto, un comienzo a partir de sí mismo y nada más. Caro vio ese romanticismo encarnado en ciertos autores que, para él, representaban la actitud moderna en literatura: Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Byron y, en América, Sarmiento. Le parecía funesta la opinión, tan común a mediados de siglo en Colombia, según la cual el poeta nace y no se hace, pues la veía ligada a una concepción de la poesía como producto de la espontaneidad emotiva, “obra de encantamiento o de pasiones furiosas y culpables”⁶. Esa autonomía de la pasión, exaltada por Uribe y Arrieta como germen auténtico de la poesía emancipada, fue impugnada por Caro quien ya alcanzaba a presentir en ella el origen del desorden y la ebriedad que habrían de caracterizar en un futuro la lírica moderna. Caro invocaba la poética horaciana para argüir que “el bello desorden” y la embriaguez oportuna no se conceden a los ebrios de profesión, a los que por hábito viven y piensan desordenadamente.

Miguel Antonio Caro procuró por todos los medios mantener la cultura colombiana arraigada en un pasado histórico estable y coherente. Lo sintió amenazado por el librepensamiento en política y por el romanticismo —poco más tarde por el modernismo— en literatura. No le interesaban tanto

5. M. A. Caro, *Estudios literarios*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1920, pág. 289.

6. *Ibid.*, pág. 292.

el paisaje físico, los tipos regionales y la autenticidad autóctona sino los vínculos más fuertes y universales de la religión, la lengua, la hispanidad y el clasicismo. Las promesas de la modernidad en el sentido de progreso ilimitado y logros tecnológicos le parecieron menos importantes en comparación con la amenaza que representaban sus presupuestos ideológicos y en especial la secularización del pensamiento. La fe y la moral católicas habían hecho más, según él, por el bien de la humanidad que todos los ferrocarriles y telégrafos, vapores y máquinas, cuyos beneficios declaraba no menospreciar pero estaba lejos de sobreestimar.

El intento de borrar el pasado para alcanzar, a cambio, una experiencia que pueda llamarse verdaderamente moderna, se percibe con la mayor audacia en ciertos escritos de Baldomero Sanín Cano fechados entre 1888 y 1910. Acceder a la contemporaneidad de la literatura europea le parecía una tarea urgente para las letras colombianas. Y por lograr esa meta creía válido inmolar, como víctima propiciatoria, la tradición de los clásicos antiguos y de los españoles del siglo de oro, reales obstáculos para establecer un auténtico diálogo con el tiempo presente. El genuino espíritu de la modernidad implicaba, para el joven Sanín Cano, una furiosa ruptura con el pasado. Él y Silva querían ser “absolutamente modernos” y el costo no fue bajo, pues para los hispanoamericanos “lo nuevo” ya había comenzado en otra parte. José Fernández lo dice en *De sobremesa*: de lo que se trata es de lograr para la poesía en español algo que ya ha sido logrado en francés y en inglés por los Baudelaire y los Swinburne. Ser moderno significaba, quizá, insertarse en otra tradición. Valencia, en el prólogo de *Ritos*, afirmó que el idioma español era inadecuado para la expresión de las experiencias modernas. Carrasquilla, por su parte, estaba convencido de que sólo se puede ser moderno escribiendo sobre el presente, sobre el presente propio, aunque éste no fuera moderno. Bastaba con que la perspectiva del escritor lo fuese. Y la de Carrasquilla lo era, por lo menos en dos sentidos: su perspectiva era crítica

y anteponía los derechos de la vida en sentido nietzscheano a los de la verdad en el sentido dogmático. Carrasquilla proclama, sin restricciones, que la fidelidad del escritor a la verdad no depende de su filiación religiosa o política sino de su libertad para relativizarlo todo, excepto la verdad subjetiva de la experiencia. Un auténtico escritor debería estar dispuesto, según él, a pisotear los códigos de la moral y de la gramática, por ser fiel a aquella otra deidad, la vida, que es la única verdad para el artista⁷.

¿Se puede derrotar el pasado y la tradición con la fuerza de los valores vitales y en nombre de la contemporaneidad? Sanín parece creerlo así en un principio. Ni hispanidad, ni clasicismo, ni costumbrismo: modernidad y universalidad. Tal es el mensaje de su manifiesto juvenil titulado “De lo exótico”⁸. Pero lo moderno es también una fuerza que engendra historia. Sanín encontrará luego que el modernismo tiene sus raíces en el romanticismo y que está íntimamente ligado con los ideales bolivarianos de autonomía política⁹. Lo moderno termina siendo una perspectiva para mirar lo histórico y no su negación. La obra literaria moderna se integra a la historia como uno más de sus documentos, mientras el poder de ruptura y renovación va difuminándose en lo mítico, cristalizado en palabras como juventud, vanguardia, revolución, etc. Alguien tuvo que haber dicho en algún momento: el modernismo es ya tradición.

Algunos modernistas, como Valencia y Londoño, trataron de inventarse un pasado propio para su poesía, como respuesta a la pobreza o la insignificancia del que les correspondió como destino histórico. Uno de los mejores poemas de Lon-

7. Tomás Carrasquilla, *Obras completas*, Medellín, Editorial Bedout, 1958, tomo II, pág. 635.

8. Baldomero Sanín Cano, “De lo exótico”, en *Revista Gris*, Bogotá, septiembre de 1894, entrega 9a.

9. B. Sanín Cano, *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pág. 181.

doño, “Sueño remoto”, expresa esa nostalgia de un pretérito venerable (“Flota mi libre espíritu que anhela / ir a la estatua armónica y bruñida. / Quiero en las jónicas márgenes errante / interrogar del mármol los secretos”). Crear poéticamente el pasado del que les habría gustado descender, lleno de mármoles, pórticos, ninfas y centauros, pareció por un momento la salida modernista ante la discontinuidad entre las pretensiones de modernización literaria y la tradición real. Salida peligrosa, pues el pretérito soñado podía resultar, en últimas, más débil que el que se buscaba reemplazar. Ya se sabe que todas esas imágenes doradas de Grecia y Oriente en los poemas modernistas se convirtieron pronto en hojalata. Quedó, sí, la fuerza con que afirmaron su proyecto de hacerse modernos y de confrontar esa nueva actitud con la pasiva continuidad del pasado en algunos guardianes de la tradición.

Según sentencia de Nietzsche, hay quienes citan al presente ante el tribunal del pasado para juzgarlo con la medida de la tradición; otros proceden a la inversa: erigen lo moderno en medida del pretérito y citan la historia ante el tribunal de la actualidad¹⁰. Caro pertenecía a la categoría de los primeros; Sanín Cano a la segunda. Siempre que se habla de modernidad está en juego una cierta aspiración a nuevos comienzos, a partir otra vez de la “tabula rasa”. La literatura parecería tener afinidad constitutiva con el acto libre, que se pretende sin mediaciones y no reconoce pasado; un acto que intenta siempre destruir la distancia temporal que lo hace dependiente de una tradición anterior¹¹. Un escritor como Caro vio muy lúcidamente lo que significaba esa intención moderna de desligarse. Las implicaciones de una tal concepción de la literatura donde la idea de libertad había sustituido

10. Friedrich Nietzsche, “Sobre las ventajas y desventajas de la historia para la vida”, en *Consideraciones intempestivas* II.

11. Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity”, en *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pág. 152.

las de norma y tradición no podían ser, para él, sino la destrucción del legado eterno, la decadencia de la cultura por la indiferencia o la ignorancia del moderno ante la plenitud de lo ya realizado. La idea de una literatura perenne y de una continuidad que garantizara la inmortalidad de los contemporáneos, es decir, su clasicismo, era la única forma de evitar el regreso a la barbarie, desde su particular perspectiva.

Sin duda, la crítica de los modelos clásicos y del prestigio de la tradición literaria, tal como la practicó Sanín Cano, tenía mucho que ver con cierto desapego, con un distanciamiento, en razón y sensibilidad, del prestigio mismo de la literatura. Fue atacado por Caro y Luis María Mora como si se tratase de un nuevo bárbaro incapaz de entender el valor de lo que criticaba. Sanín Cano podía leer en inglés y en alemán, incluso en danés, a ciertos autores contemporáneos de quienes nada se sabía en Bogotá, excepto que eran modernos. En cambio, ignoraba el latín y el griego y no manifestaba admiración alguna por la “literatura perenne”, aquélla que estaba ya sustraída a los vaivenes críticos del presente. ¿Cómo no desconfiar de él? ¿Cómo no atribuir sus gustos modernos a la falta de formación clásica? ¿Cómo no descalificar, de una vez por todas, su juicio crítico, por ajeno al humanismo y a la auténtica tradición literaria? Todo lo cual no significaba, para Sanín, otra cosa sino una mezcla de prejuicios y de ilusión arcaizante que había que desmitificar. El avance de la razón y del pensamiento laico impondría una serie nueva de parámetros críticos que habrían de favorecer la literatura moderna por encima de las demandas de perennidad de los clásicos.

La modernidad se presenta en Silva como un tormento y como una infidelidad: lo conduce fuera de la poesía. Escribir se vuelve imposible, una tarea que implicaría negar demasiado, cortar nexos no sólo con el pasado sino con su propio presente, renunciar a una identidad que, de todas maneras, tampoco puede ya aceptar. Ser moderno, un poeta moderno, para Silva, exigía como compensación erigir una especie de santuario donde refugiarse con su círculo simbólico de ver-

daderos contemporáneos, todos ellos extraños: Verlaine, Rossetti, Mallarmé, etc. Para Sanín Cano fue menos difícil: él era un heraldo. Sus luchas fueron encarnizadas, pero afectaban menos su mundo interior. Él se limitaba a anunciar que había un mundo moderno en el que los dogmas imperantes en Colombia ya no valían de manera absoluta. Más que proponerse ser un escritor moderno, con todas sus implicaciones y sus costos, Sanín daba a conocer las posibilidades de otras formas de ver y de sentir, de pensar y de escribir. No era sólo su lucha individual, interior, como lo fue para Silva. A éste también el problema lo empujaba fuera de la literatura. Silva sintió que su salvación era dejar de escribir y dedicarse a los negocios. Ser el poeta que él quería ser en el país de entonces, con los lectores de la época y los escritores de la época, era un suicidio. Nunca pensó en viajar y conseguir adeptos, como lo hizo Darío. El caso de Valencia era por completo diferente: un escritor que nunca se identificó del todo con los problemas de la poesía ni con los de la modernidad no tenía por qué experimentar las ansiedades de Silva, pues su encierro en la poesía tenía múltiples salidas: política, religión, prestigio social, heráldica familiar. No sintió, como Darío, que la poesía fuera una “camisa férrea de mil puntas cruentas”, ni un confinamiento en un mundo absoluto, autónomo y sin más apuntalamientos que la poesía misma, como fue el caso de Julián del Casal o de Herrera y Reissig. El escritor moderno es el que descubre pronto que la poesía moderna es un reino absoluto y sin salidas, sin apaciguamientos. Si logra apaciguarse, deja de escribir. O lo sigue haciendo como pasatiempo, esto es, de manera tradicional, no moderna.

La modernidad, pues, tiene mucho que ver con un movimiento de fluctuación: hacia dentro de la literatura, cada vez más hondo y más intrincado; y hacia fuera de la misma, hacia la renuncia y el silencio, como se ve muy claro en Silva. Las obras literarias modernas podrían interpretarse como crónicas de ese movimiento de fluctuación: la afirmación absoluta o la negación absoluta de la poesía. Cuántas veces habrá

escrito Silva variaciones alrededor de este tema: yo no puedo escribir, no quiero escribir, no sé hacerlo, escribir es imposible. O: no quiero sino escribir, la poesía es lo único importante, lo único que salva. Sin embargo, no es Silva el primero que experimenta esta oscilación, el primero que enfrenta los dilemas del poeta moderno en la literatura colombiana. Toda la crítica y la historia literaria recientes hacen comenzar la poesía moderna en la obra de Silva, pero hay en los poemas juveniles de Pombo, y en el diario íntimo que escribió en Nueva York entre 1855 y 1856, indicios muy claros de que allí se gestaba el primer drama de la modernidad poética en nuestra literatura.

Uno de los temas fundamentales de la poesía juvenil de Pombo, tema intensamente sentido y reflexionado en las páginas de su diario, es el de la vida no vivida. Tema del mejor romanticismo y que en Pombo se transforma continuamente en este otro: la aguda conciencia poética de que la vida verdadera, la vida auténtica, no puede vivirse en la realidad práctica. De esta constatación, básica como experiencia de la modernidad, se deduce el principio de la autonomía artística: la poesía no es un complemento o un ornato de la vida práctica sino su negación, la porfiada postulación de otra realidad autónoma que es sustituto de la vida enajenada. Pombo es quizás el primero en experimentarlo entre nosotros. Y, sobre todo, es el primero que se siente obligado a tomar partido en contra de la realidad para poder afirmarse como poeta, si bien su larga vida fue una búsqueda de acomodo y legitimación en una sociedad que, de todas maneras, no era lo suficientemente moderna para incitarlo a una radical oposición poética. Pombo terminó muy pronto en el conformismo y ésta es la explicación de lo fútil y trivial de casi toda su obra poética, en especial de sus composiciones patrióticas y religiosas.

La auténtica poesía es pura intimidad, sin comunicación posible con el público, piensa Pombo por esos años. Y en su diario anota, no sin cierta ironía, esta diferencia: el escritor público nunca escribe para sí mismo; su escritura es un

instrumento, un medio de relación con los otros. La escritura poética se reconoce por el sello de su soledad, por ser un acto, como se diría hoy, intransitivo, no instrumental: el poeta escribe “por sí solo, ante sí y para sí”. Y lo que se percibe en su obra es la individualidad pura, ajena a todo extraño elemento¹². Si para vivir, en sentido moderno, hay que desconectar el yo, es decir, no ser poeta, “distraerse”, y ésta es una queja permanente de Pombo, escribir es, por el contrario, conectar el yo, hacerlo vivir su verdadera vida, sustrayéndolo a la necesidad práctica inmediata y sumergiéndolo en la ensoñación meditativa que, para él, es el estado auténtico de poeticidad. “Sólo el sueño no es ridículo”, escribe. El sueño, según sus palabras, es “la existencia sin la vida” y por ello es lo único tolerable; “lo amo y lo bendigo como el bello ideal, el ultimátum de mi filosofía”. Y en otro pasaje sobre el mismo tema, particularmente significativo, lamenta su incompetencia para buscar los estados de ensoñación por otros medios, como el licor y las drogas. Pombo estaba en todo el centro, en el más problemático y doloroso, de una modernidad incipiente. Pero no tenía a la mano otra salida que el opio de la ortodoxia religiosa y del conformismo social. Y a ellos recurrió, por fin.

Sin embargo, un poema tan temprano como “Juan Malverso”, escrito a sus veinte años, podría considerarse casi un manifiesto de emancipación interior, una exaltación de la soberanía del individuo más allá de toda ley moral y de todo principio trascendente:

Abreme, juventud, tu paraíso,
tu tormentoso dédalo encantado,
que quiero en él lanzarme de improviso,
ciego, como el caballo desbocado.

12. Rafael Pombo. “Diario”, en *Rafael Pombo en Nueva York*, Bogotá, Editorial Kelly, 1983, pág. 2.

Adiós, Razón, amarga consejera,
que vivo aún, el corazón sepultas,
adiós filosofía pordiosera
que cielo y tierra y corazón insultas!

Quiero vivir, el hombre es Rey del mundo,
su misión está en él, suya es la vida:
no más he de apartar meditabundo
el vaso embriagador que me convida.

Podría leerse como un sueño loco de juventud, pero es más que eso. Es un programa de vida, jamás cumplido, ligado a la pasión y a la libertad incondicionadas. La rebeldía contra Dios y la despedida a la razón y a la filosofía pordiosera son como los ecos de respuesta al grito con que se inicia la última estrofa: “quiero vivir, el hombre es Rey del mundo”. Todas las posteriores celebraciones del principio vital, en oposición a los límites impuestos por las conveniencias morales y las convenciones de la sociedad, tema tan frecuente en el modernismo, tienen su precedente en este juvenil desenfreno de Pombo.

El diario del escritor en Nueva York contiene muy valiosas anotaciones con respecto a la experiencia del poeta romántico en la gran metrópoli capitalista. Es un registro apasionado de sus impresiones en un mundo que él consideraba hostil a la poesía y al hombre sensible. No deja de observar, y de deplorar, la mecanización de la vida y el empobrecimiento de las emociones. “Aquí no hay vida del corazón”, escribe. Hasta la locura ha perdido su vuelo imaginativo, según le parece comprobarlo en una visita que realiza al asilo de la ciudad, en donde encuentra a una pobre muchacha que, habiendo enloquecido por exceso de trabajo, no cesa de repetir como una máquina: “twenty minutes, six cents”; tal estribillo le resulta, sin duda, emblemático de aquel modo de existencia que tan trágicamente ha comenzado a estrecharse en su registro vital. Pero hay otro tipo de anotaciones en esas páginas: fantasías de inventor, especies de ensoñaciones tecnológicas suscitadas, paradójica-

mente, por la constatación del atraso científico del siglo XIX y el estado aún imperfecto de los descubrimientos científicos. Dice, por ejemplo: “El modo de movernos hoy es brutal: oyendo el ruido bárbaro de los coches, respirando el tufo del carbón, yendo con quien uno no conoce, forzado en fin a no detenerse, y andando sólo 40 millas por hora”. Sueña, en seguida, con un futuro fantástico: los hombres se desplazarán a velocidades vertiginosas, en vuelo individual, por el aire límpido y silencioso. mientras abajo, en las grandes urbes, cada ruido será una melodía y cada olor un perfume. Imagina que habrá de inventarse una “escritura eléctrica” en la que cada “borbotón del alma” quedará traducido en signos instantáneamente, idea magnífica en un escritor que concedía a la inspiración el máximo privilegio y sentía que la pluma era lenta para registrar la inmediatez y fugacidad del pensamiento. Habla, en fin, quizás el primero en nuestra literatura, de “la poesía del ferrocarril” y le dedica una bella página, a propósito de un viaje entre Nueva York y Washington.

“He venido aquí a espiar el siglo XIX”, escribió Pombo en su diario el día 5 de agosto de 1855. Silva irá a París treinta años más tarde a espiar el fin de siglo. Pero se ha ignorado a Pombo como testigo poético de una sociedad y de una época que se hacían modernas en el sentido capitalista más radical y antipoético. Silva buscará la modernidad del decadentismo finisecular en el refinamiento, el lujo, la existencia estetizada. Pombo espía el siglo XIX en su versión pragmática y le contrapone la visión romántica antiburguesa, acentuando el antagonismo entre arte y vida práctica, que en Silva hará crisis tan violenta y autodestructivamente.

