

EL PAPEL DEL ARTISTA EN LA MODERNIDAD: UNA APROXIMACIÓN DESDE
LA LITERATURA

MANUELA MONTAÑEZ LONDOÑO

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Filosofía y letras

Asesor

JUAN CARLOS HERRERA RUIZ

Doctor en Literatura

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
MEDELLÍN

2020

El papel del artista en la modernidad: una aproximación desde la literatura

Resumen: el presente artículo busca dar cuenta del papel del artista en la modernidad a partir de las múltiples transformaciones históricas y sociales que se gestaban en la sociedad del capitalismo naciente, además de una suerte de ruptura con lo que se concebía por arte antes del siglo XIX. Así, desde la literatura se pretenden trazar los contornos de una época determinada donde el artista (escritor) es el ser que filosóficamente o literariamente está en la capacidad de responder a los cambios estructurales y espirituales que se imponen en su realidad.

Palabras clave: modernidad, literatura, novela de artista, fin de siglo, arte, artista.

Abstract: this paper tries to give an approach to the artist and its role in modernity based on the multiple historical and social transformations that were taking place in the society of nascent capitalism, in addition to a kind of break with what was conceived by art before the 19th century. Thus, from literature the contours of a certain era are traced where the artist (writer) is the being that philosophically or literarily is in the capacity to respond to the structural and spiritual changes that are imposed on his reality.

Keywords: modernity, literature, artist novel, end of the century, art, artist.

1. CONTEXTO HISTÓRICO

En la historia de la cultura, se denomina fin de siglo al periodo que acoge los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. En este periodo la sociedad se enfrenta a múltiples cambios gestados por la ilustración y las revoluciones francesa e industrial, que apuntan no solo al progreso, sino también a una crítica a la moral y la religión, a una nueva concepción de la sociedad y de la historia en general. Sucedería unos años antes en Europa, pero Hispanoamérica también sería testigo de esto durante el periodo histórico nombrado. En términos económicos, uno de estos fenómenos nacientes que pervive en la historia de muchas naciones con sus conflictos e incongruencias fue el *capitalismo*. Así, la modernidad va a surgir como un periodo enmarcado por la racionalidad, la ciencia y una crisis artística; por lo tanto, en el presente trabajo el término *modernidad* abarcará en medida de lo posible los fenómenos literarios tanto de Europa como de Hispanoamérica para dar cuenta de cómo estos procesos afectaron el papel del artista sin importar el tiempo en el que atravesaban la crisis (para Europa comenzó en el siglo XVIII) determinados países, pues el arte occidental no se refiere únicamente a las producciones francesas, inglesas o alemanas. Además, se debe entender Latinoamérica como receptor de todos estos procesos socioeconómicos y culturales que se gestan en el resto del llamado hemisferio occidental.

De esta manera, la modernización y el fin de siglo (1890-1910) se encuentran marcados por una fuerte transición que se caracterizó por rivalidades y contradicciones entre las sociedades industrializadas, donde sobresalen las competencias entre poderes europeos y el naciente dominio de Estados Unidos. Es así como con la modernidad surge un reto: la confrontación de una sociedad naciente que lucha con su estructura tradicional de relaciones, con sus ideas e instituciones que sufren una inmediata necesidad de transformación dando respuesta a una exigencia de reorganización casi total en las estructuras sociales.

Con la consolidación de una Revolución industrial que comienza a expandirse por Europa y la América anglosajona, gran parte del hemisferio occidental se enfrentaba a unos acelerados cambios de episteme y formas de vida que tendrían su repercusión en las naciones recién independizadas, es decir, en los países americanos de habla hispana. Además, la producción industrial presentó un amplio crecimiento y la ciudad se volvería el foco de atención de toda la población. Todo esto tendría repercusiones no solo en las profesiones que se afectan directamente como las ejercidas por banqueros, comerciantes o políticos sino también en los filósofos, poetas, músicos y artistas en sí.

Como se planteó al inicio, estos procesos de modernización impactarían a Hispanoamérica. En concordancia con Juan Carlos Eastman en su trabajo “La transición global del siglo XIX al siglo XX. Reestructuración capitalista y violencia mundial” (2005), al exponer la complejidad de las circunstancias regionales en Hispanoamérica en el fin de siglo, advierte:

No fue el fin del sistema colonial a nivel mundial. Sí constituyó la configuración de un nuevo marco de relaciones mundiales diseñado y puesto en marcha por las potencias industrializadas y capitalistas de lo que hoy llamamos el Norte, en su propio beneficio y en un esfuerzo por ofrecer un conjunto de instrumentos que aseguraran un frágil y precario equilibrio y orden. (Eastman 148)

Estas estructuras que traían consigo el imperialismo y el capitalismo imponen condiciones ajenas a las realidades que se vivían en Hispanoamérica, por lo que representó un cambio acelerado y abrupto. También, el siglo XIX mostró para Estados Unidos los fenómenos de progreso a los que el resto de Europa se enfrentaba, y, por lo tanto, el resto de América entraba a la vez en el precipitado juego que manejaban las potencias industrializadas. El siglo XIX, aunque no presentaba una libertad total del “Nuevo Mundo” permitió la apertura de las dinámicas que se expandirían en el siglo XX imitando los modelos capitalistas del Norte.

A partir de lo anterior se puede percibir además cómo el cosmopolitismo comienza a ser un fenómeno que reúne la multiplicidad de factores que conforman tanto la sociedad como a sus individuos para establecer un intercambio (o imposición) entre sistemas o

culturas que hace a los países latinoamericanos receptores de los fenómenos que se viven en los países que lideran el hemisferio occidental política y económicamente, esto por medio de procesos *transculturales* que generan una síntesis integradora.¹ De esta manera, los fenómenos artísticos que se gestaban en el resto del hemisferio tuvieron su resonancia en los países nacientes y recién independizados.

1.1 Contexto artístico-literario

Después de exponer a grandes rasgos el agitado contexto histórico, la intención se dirige a la exploración del marco artístico-literario. Con el romanista Hugo Friedrich, autor de *La estructura de la lírica moderna* (1956) se plantean en el siglo XX el resultado de varios debates resultado del siglo anterior en torno al problema de qué es el “arte moderno”. Cabe aclarar que, en sentido estricto, la lírica comprende principalmente la poética y la dramaturgia, sin embargo, en el ámbito de la modernidad histórica, el problema de la concepción o definición de la lírica o de “lo lírico” se evidencia concretamente dentro de la novela realista francesa: la literatura como tal sufre una metamorfosis y se convierte en una polifonía, pues se rastrean elementos modernos, medievales y contemporáneos que se condensan en la novela francesa realista del siglo XIX.

Francia, con sus revoluciones de 1830 y 1848 entraba rápidamente en el mundo de la modernidad descrito con anterioridad y también en una constante evolución del arte y sus formas de expresión. Es también desde de Francia que se consolidan nuevas formas de hacer poesía a partir de autores como Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, quienes iniciarían esta “lírica moderna”. Seguidamente, con la revolución francesa y las guerras napoleónicas, comienza la lírica de lo social, la cual incluye la historia, la guerra en sí misma, el desarrollo de la cultura: ya no es más el interior (*intèrieur*) que pertenece al romanticismo

¹ El término «transculturación» sería propuesto por primera vez en el ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) del escritor Fernando Ortiz para ejemplificar el conflictivo proceso que tuvo Cuba antes, durante y después de su independencia. La *transculturación* es expuesta aquí como un proceso que no implica un desprendimiento total de las costumbres y tradiciones propias y tampoco una actitud hermética respecto a las influencias que pueden venir del exterior, que son imprescindibles para cualquier historiografía social o literaria que se quiera crear.

sino un *interieur* acompañado de una crítica cultural resultado de acontecimientos históricos, de la cual la novela se hará refracción.

De la misma manera que en la pintura moderna el conjunto de colores y formas, convertidos ya en algo autónomo, transforma o incluso suprime todo lo objetivo para llegar a su propia realización, también en la lírica puede llegar un momento en que el movimiento autónomo del lenguaje y el afán de lograr unas formas sonoras y unas curvas de intensidad libres de significado hagan que el poema deje de ser comprensible a base del contenido de sus expresiones. (Friedrich 18)

El arte emprendía su búsqueda por una autonomía del lenguaje para llegar a su realización, atravesaba una fuerte metamorfosis en sintonía con la sociedad: la autonomía del lenguaje y el arte por el arte son los focos del mundo occidental durante el desarrollo de la modernización, fuese lento o acelerado. El arte en general, como expresión de una época (en la pintura con la disonancia del color, en música con la novedad en los “acordes” y en la lírica con su propio estilo) se representaba en ocasiones desde los distintos ideales cuasi románticos que persistían en el hombre o desde el absurdo que en cierto punto suprimió dichos ideales. Es en la lírica donde estas disonancias se ajustan a su propio estilo que permite tenerla como punto de partida con relación a las demás disciplinas o épocas.

Además, Friedrich afirma la existencia de características filosóficas en la lírica moderna, por ejemplo, el *interieur* que trató inicialmente Rousseau y los análisis filosóficos que le haría Locke (Friedrich 29). Es así como la prosa filosófica tiene influencia directa sobre la estructura lírica, pues los problemas “interiores” del hombre, como lo tomarán el romanticismo y el simbolismo son un problema universal que traspasa las épocas o las formas en la que son expresados, y es la *filosofía* la que brinda universalidad a todos estos problemas de la humanidad plasmados en la literatura. Los antecedentes filosóficos son parte esencial a la hora de analizar las expresiones artísticas en el proceso histórico de la humanidad y, especialmente en su época moderna.

Así, en consonancia con los problemas filosóficos, Friedrich en su estudio propone una apertura a elementos del malditismo francés y de la poesía española que entrarían a tener efectos directos en el modernismo hispanoamericano y constituir una reacción

artística a la modernidad. Esto permite interpretar de una forma específica la lírica moderna, la cual en su escape de la normalidad en la que estaba asentada logró establecer dentro de la crítica literaria un cambio en los conceptos y las visiones de la concepción de la poesía, pues las leyes estilísticas que se conocían y aplicaban logran que la subjetividad pura las transforme en medio de esta tensión por interpretar el mundo moderno.

En este fin de siglo el arte comienza a tener cierta predominancia, y, desde el filósofo danés Søren Kierkegaard, retomado por el crítico literario Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo “La novela del artista en la época contemporánea” publicado en la antología *Tradición y ruptura* (2006), se explica que la existencia de un individuo debe transformarse en la de *artista* para crear su propia existencia, pues, las categorías estéticas estarían dominando la vida en sí. Al dominar la vida en sí, dominaría el arte esta idea de lo bello: se sustituye en el siglo XIX la religión por lo estético (Gutiérrez Girardot 147). Sin embargo, ¿sería esta personificación artística lo que le brinde al individuo una posición aceptable en una sociedad que apunta a la productividad y la evolución técnica?

Desde un plano general, uno de los primeros en enunciar la crisis del artista respecto a la sociedad fue el poeta alemán Friedrich Hölderlin en su elegía *Pan y vino* (1801). Esta elegía muestra cómo el arte durante la modernidad se convierte en una mediación entre el hombre, lo natural y lo divino, lo que lleva al artista a ser una especie de héroe para la sociedad, sólo que nadie lo considera así.

¿El fin del arte en la sociedad como comienzo de su planificación? El “tiempo menesteroso” es para Hölderlin no solo la secuela de la Revolución francesa, de las guerras que ella desató sino igualmente lo que Hegel llamó “la era mundial de la prosa”, en la que ya no son posibles el heroísmo, la “poesía del corazón” (Gutiérrez Girardot 2006: 146)

Aquí, aparte de dar cabida a la crisis artística, el crítico colombiano desarrolla una analogía histórica del poema de Hölderlin, donde el papel del poeta no sería significativo de cara a los problemas generales de la sociedad: se presenta una exclusión al papel del artista, pues ya no es una profesión relevante, lo que lleva el arte a un lugar periférico y marginal. Después, Gutiérrez Girardot pone en diálogo estos dos elementos con algo similar: el *predominio de la prosa* enunciado por Hegel deja a la lírica en una posición de declive, la

prosa reemplazaría esta forma casi perfecta (en términos de métrica, ritmo, etc.) de expresar los sentimientos del artista respecto a su época, como lo principiaría Baudelaire con *El spleen de París* (1869), lo cual se expondrá en la siguiente sección.

2. PAPEL DEL ARTISTA

2.1 El artista en general

Ahora bien, al observar cómo se transformaban los fenómenos a los que se enfrentaba el mundo occidental se comienza a hacer patente que el arte entra en su etapa continua y *actual* de crisis, donde los conceptos estéticos y morales se encuentran en conflicto con toda la novedad que empezaba a transformar los aspectos de la vida del hombre. Con la elegía *Pan y vino* se introducía ya el papel del artista y su habitar histórico-filosófico en la realidad moderna, que es vista tanto en los personajes de ficción que crean los autores de novela como en Hölderlin, quien en su posición de poeta logra componer en la elegía todo el pensamiento desgarrador que implica pensar la época, pensarse en la época; pensarse como artista o como hombre.

Bajo esta línea de análisis, aparece la belleza como tema central que preocupa a numerosos pensadores de la modernidad, tales como Baudelaire, referente clásico, o León Tolstoi desde otra visión de la Europa intelectual, siendo el ruso quien da un sentido cosmopolita a la visión del arte con su crítica desde las comparaciones a las distintas definiciones y reflexiones en torno a lo bello. Así pues, Tolstoi en su obra *¿Qué es el arte?* (1897) da la definición básica a la pregunta que denomina su obra desde lo que consideraron muchos pensadores europeos, citándolos y analizando cada una de las visiones. “El arte, afirmarán, es una actividad que produce la *belleza*.” (Tolstoi 7). La belleza es uno de los problemas esenciales de muchos de los autores a los que hace referencia este problema del sujeto condicionado por una modernidad naciente, tales como Hegel, Kierkegaard o Baudelaire.

De ahí surge el papel del artista, ¿por qué?, ¿de qué manera entra el artista en estas dinámicas de un mundo en modernización donde parece ser prescindible? El artista mantiene su diálogo constante de la realidad, un dialogo que consiste en *ser* parte de esta y rehacerla desde su posición de *ser* en la misma. Desde que el concepto de belleza comienza sus nuevas implicaciones propias de cada periodo que responderían a situaciones específicas, el artista debe emprender nuevas formas de expresarse que concuerden con la actualidad de los temas que le preocuparían respecto a su época: ya no es lo bello del renacimiento o lo bello de la antigua Grecia, así como no lo es más la lírica sino la prosa.

Lo anterior se entiende como una dinámica de intercambio, es decir, el artista se vale de su época y sus circunstancias para inspirarse o sentir una profunda nostalgia respecto a tiempos pasados, a los que no pertenece. Como afirma Tolstoi en su obra anteriormente citada:

Toda obra de arte, pone en relación el hombre a quien se dirige con el que la produjo, y con todos los hombres que simultánea, anterior o posteriormente, reciben impresión de ella. La palabra que transmite los pensamientos de los hombres es un lazo de unión entre ellos; lo mismo le ocurre al arte. (Tolstoi 19)

En otras palabras, el arte es reflejo de la sociedad, expresión asumida por el artista y propuesta estéticamente para ser admirada, consumida e interpretada en el mundo receptor para crear una relación de ideas e impresiones entre productor y espectador. La pregunta que se plantea Tolstoi desde el título de su libro citado varía entre numerosas respuestas y ninguna válida u objetiva en su totalidad. En últimas, la belleza se definirá según el concepto de la época y cómo los artistas la expresen y categoricen para el público que recibe todas estas expresiones (como afirma Tolstoi, se le agregan categorías a la palabra bello para su expresión como tal) como valores dignos de acoger por la posible identificación que puedan tener con estos. Es por ello por lo que, en la época moderna, especialmente en Francia (foco intelectual de Hispanoamérica durante el modernismo) la belleza no sólo es explorada desde lo bello o casi perfecto sino también desde lo grotesco o irrisorio.

Por otra parte, para comprender este papel del artista en esta época, Baudelaire, uno de los mayores referentes literarios de la modernidad, en su obra *El pintor de la vida moderna* (1863) donde describe costumbres, personalidades y tradiciones que iban adquiriendo peso en la modernidad, encamina su prosa a la descripción de un individuo que busca algo: "...se trata, para él, de extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio." (Baudelaire 91). Una vez más, el artista está en diálogo con la historia, la interpreta, la asimila y se apropia de ella para eternizarla en el arte. Además, insiste en su idea sobre el artista como personaje digno de singularidad:

Entiendan aquí, se lo ruego, la palabra artista en un sentido muy restringido, y la palabra hombre de mundo en un sentido muy amplio. Hombre de mundo, es decir, hombre del mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres; artista, es decir especialista, hombre atado a su paleta como el siervo a la gleba. (Baudelaire 83)

Se expone un hombre con espíritu filosófico que logre conocer y asimilar las dificultades del mundo y de su tiempo, a la vez de un artista que es especialista en expresarlas, en seguir dialogando con la realidad de que es consciente y experto: es por eso que el artista es quien tiene el papel y la capacidad de asumir los cambios de la modernidad, todas estas transformaciones económicas, sociales y políticas estaban en la conciencia del artista, en un juego de adaptación reaccionaria por medio de emociones y sentimientos que trataba de plasmar, en la mayoría de casos, desde un disgusto hacia su época.

Sin embargo, por más comprometido que se encuentre el artista con su papel de representar, sentir y estetizar la realidad moderna, su actividad presenta un papel marginal. Es un personaje que no encuentra su lugar en las condiciones de vida que abarcaban la totalidad de su realidad. Gutiérrez Girardot en su conferencia "Literatura y sociedad en Hispanoamérica" de 1968 (publicada en la antología *Horas de estudio*, 1976) advierte: "La torre de marfil como "espléndido aislamiento" del poeta es la imagen del individuo que, con conciencia de sí mismo, se separa de la sociedad." (Gutiérrez Girardot 1976: 135). Esta torre de marfil representa un poeta en búsqueda de arte refinado, de una aceptación o rechazo de la modernidad naciente en Hispanoamérica. En expresiones literarias como la

novela de artista (como se verá más adelante) se evidencia este diálogo del artista con el arte refinado y la creación de su propio entorno (microcosmos) apartándose de todo y de todos, encarnando un tipo de aristócrata que no necesita de la sociedad porque vive de lo que el arte le ofrece.

Se puede presentar así un alejamiento del artista desde dos perspectivas: primero, algo involuntario, donde el artista se siente rechazado y la sociedad le hace asumirse como innecesario para lo que el capitalismo exigía. Otro que, siendo (o asumiéndose) un aristócrata ya sea por herencia o por sus desesperadas ilusiones asume su posición con cierto ego e indiferencia por el mundo real y decide apartarse de las dinámicas sociales refugiándose en el arte, las drogas, el licor, la lujuria, entre otros, como lo representarían personajes de autores como José Asunción Silva (en reflejo de lo que en cierta parte fue su vida) o Joris-Karl Huysmans. En ambos casos el artista, como plantea Gutiérrez Girardot, es un individuo consciente de sí mismo y es por esto mismo que se separa de la realidad.

2.2 Escritor, poeta

Después de posicionar el artista como individuo enajenado de la realidad y direccionando esta sección al tema literario propiamente, se puede observar que la poesía (y el arte en general) tenía que sobrevivir a un periodo donde preponderaba la ciencia y la razón. Ahora bien, ¿cuál es la posición del poeta, del literato?, ¿qué pasa con un sujeto que hace metáforas de la realidad y recrea su interioridad por medio de las letras? Rafael Gutiérrez Girardot en otro de sus ensayos, titulado “Fin del arte y pérdida del aura” (1974), enuncia, siguiendo a Walter Benjamin que la relación entre *literatura* y sociedad *no* es el hecho de observar cómo se refleja la sociedad en la literatura, sino cómo se encuentra la literatura “dentro de las relaciones de producción” de una determinada época (Gutiérrez 325). Bajo esta misma línea, proponiendo un diálogo entre el “fin del arte” de Hegel y “la pérdida del aura” de Benjamin, el crítico colombiano afirma que sus reflexiones (las de Hegel y Benjamin) apuntan dialécticamente a la consideración de una sociedad *con* y *en la literatura* además de representar la imagen del *escritor* o del *artista* como *creador aislado*

(329)². El escritor es un creador que es consciente de las relaciones de producción en una determinada época (en este caso el fin de siglo), lo que varía son las intenciones del autor como creador y sus posibilidades de enriquecer la historia literaria. La literatura y sus escritores son una parte del arte, una parte marginada que cambiará su papel en la sociedad mientras se comienzan a figurar dichas relaciones de producción en los países europeos y latinoamericanos.

Así, para ejemplificar la figura del escritor como creador aislado vale remitirse a Hölderlin en la elegía ya mencionada, *Pan y vino*, donde se advierte su cometido de expresar esta trivialidad de ser poeta en la sociedad. Esta elegía se encuentra cargada de nostalgia por el arte griego, por los dioses, por un mundo que parecía perfecto para el arte pero que solo se encuentra en sus lamentos e ilusiones:

¿Por qué enmudecen los viejos anfiteatros sagrados?
¿por qué no alegran las danzas de rituales ofrecidos?
¿por qué no signa un divino la frente del favorito,
cual una vez, señalando como antaño al elegido? (Hölderlin, *Cosmoedro*)

Hölderlin hace un reclamo, un “por qué” en forma de súplica, un interrogatorio a la vida, a la existencia, a la realidad estética (que incluye la ética). ¿Por qué no es como si estuviera en presencia de los dioses? ¿por qué no están los tronos, los templos? ¿por qué no está todo lo que en algún momento conoció por el arte? A lo que él mismo se responde: “¡Tarde llegamos, amigo! / al persistir indolente no sé qué hacer o decir/ luego, ¿para qué poetas en un tiempo de penuria?” (Hölderlin) existe, claramente una nostalgia por el pasado. Sus

² Rafael Gutiérrez Girardot propone un diálogo entre las visiones de Hegel y de Benjamin para indicar que las implicaciones sociológicas van más allá de exponer cómo la sociedad se refleja en la literatura, que; como se ha expuesto hasta ahora, es el trabajo del artista. No obstante, se presenta también el asunto de cómo se ve la literatura en la sociedad, qué papel tiene el artista como productor y el lector como espectador. Walter Benjamin en sus ensayos *El autor como productor* (1934) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) abre el camino para una posible investigación sobre la teoría social de la literatura, lo cual podría asumirse como un llamado a volver sobre este problema del papel del artista, ahora en la contemporaneidad, y sobre cómo el arte se ha convertido en fenómeno programático más allá de reflejo de emociones y reacciones a situaciones específicas como ocurría en el fin de siglo (y en la modernidad).

tiempos adolecen al artista, ¿para qué serlo? Hölderlin es un poeta que no se siente perteneciente a su tiempo.

Si esto era asumido por el poeta a finales del siglo XVIII y principios del XIX, cabe preguntarse ¿para qué poetas en el tiempo de la globalización y la tecnología? ¿qué lugar tiene el artista en la sociedad actual?, ¿por qué no están los dioses, las danzas, los tronos? Una vez más: “tarde llegamos...”. Este principio de inconformidad del artista seguiría aplicando dos siglos después, donde la nostalgia por un pasado pasó a ser el estado sustancial del poeta. Es así como los problemas que enmarcan la historia literaria (desde una visión tradicional) como el amor, las relaciones de correspondencia afectiva o experiencias íntimas/personales se ven afectadas por el papel marginal que empieza a tener el artista en la época contemporánea. Ahora el poeta va a expresar, más que todo, su desencanto con la sociedad.

También el escritor mexicano Manuel Gutiérrez Nájera en sus “Crónicas color de rosa” (1888) que representan realmente cierta opacidad y desasosiego, describe en uno de sus fragmentos un ambiente de carnaval francés con escenas teatrales y dramáticas en medio de lo cual recuerda a su amiga, una actriz enamoradiza de nombre Helene (para exponer el declive de la vida artística) quien murió, pero no de amor:

Nosotros hemos abolido el romanticismo. Murió de pleuresía, como el tendero que ha salido sin capa de su casa, y a quien sorprende por la noche algún chubasco [...] como se mueren todos los poetas, todos los artistas y todas las mujeres en *el prosaico siglo XIX*. (Gutiérrez Nájera 181)

El prosaico siglo XIX, aparte de acabar con las actrices y abolir el romanticismo mata a los poetas y a los artistas, y ellos son conscientes de esto. Quizás en el relato las actrices no lo eran por estar acostumbradas a sus lujos y sometimientos desordenados. Pero el poeta lo es. El poeta es consciente, es conocedor de que su posición está en declive. Producto de una época, de un siglo, de un acontecimiento, de una enfermedad, el poeta *muere*. El poeta se suprime. Helene muere enferma, más allá de una consecuencia de su acto en escena, muere por ser una artista.

Otro claro ejemplo literario del triste papel del poeta en la sociedad burguesa es el cuento “El rey burgués” publicado en la obra *Azul* (1888) del nicaragüense Rubén Darío. Desde el comienzo, el narrador enuncia, al describir los personajes: “¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués” (Rubén Darío 17). El poeta, claramente no puede entrar en la clasificación de burgués. Un rey poderoso -y moderno- no podía ser sinónimo de poeta, pues ni siquiera tenía conocimiento de la existencia de un personaje como tal. Es así como se entabla un diálogo:

“Y el poeta: --Señor no he comido.

Y el rey: --Habla, y comerás” (Rubén Darío 17).

El poeta al final muere por el papel ridículo y decadente que asume por mandato del rey fuera del palacio. Este cuento es un ejemplo de la posición del poeta: se nota una estratificación de clases sociales. Hay una fiesta, una celebración y el poeta está privado de usar su canto muriendo de frío mientras la clase burguesa goza. El poeta no pertenece a una “clase alta”, el poeta no ha comido, nadie lo recuerda porque no es útil ni esencial en ese principio de progresividad técnica que impera en la sociedad. En últimas, es una visión trágica y realista de lo que significan el poeta y el arte en las necesidades del capitalismo.

Además, cabe resaltar uno de los “reproches” que acertadamente realiza el poeta al rey: “¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor!, el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes” (20). Aquí se cuestiona al rey burgués, amante de la ortografía y del estudio de la gramática: hay una crítica más allá del arte, a la concepción de arte que tenían los burgueses en la época. El concepto de arte se ha degenerado y lo que realmente es arte está en una posición decadente y menguante. Lo que expresa el poeta en este cuento es que el arte no se limita a aparentar, a ostentar lujos de artes esculpidas ni a detenerse en la gramática de las letras porque así no se entiende la poesía y, ¿quién, si no el poeta, entiende el trasfondo de su oficio que es el arte lírico? Es aquí donde entra la pregunta ¿Son realmente los burgueses, en el ámbito de la modernidad, conocedores de las artes y la cultura? ¿les importa?

Asimismo, desde una perspectiva social, la posición del poeta salvadoreño Roque Dalton, escritor de *Pobrecito poeta que era yo* (1976), en su poema “Acta” denuncia:

En nombre de quienes lo único que tienen
es hambre explotación enfermedades
sed de justicia y de agua
persecuciones condenas
soledad abandono opresión muerte.
[...]
Yo acuso a la propiedad privada
de privarnos de todo.

La conciencia que adquiere el artista es aquello que vuelve a dar respuesta al planteamiento inicial: el artista difícilmente se encuentra a sí mismo dentro de la sociedad, difícilmente se identifica con lo que se impone. Es por esto por lo que brinda un reflejo de la realidad, pues se aparta (se abstrae) de todo para observarlo críticamente acompañado de lo único que le sustenta en los *tiempos de penuria*: su talento. El poeta aquí reencarna la voz del pueblo que se encuentra oprimido por las condiciones de vida que se le imponen, es quien, una vez más, da respuesta a estos fenómenos por medio del arte, de la poesía.

De esta manera, una vez expuesto el papel del poeta y del artista en dicha realidad que se les presenta en términos de dificultades, impedimentos e indignaciones, el arte se ve en la necesidad de transformar sus formas de expresión, lo cual no cambiaría su posición en el mundo moderno/burgués, pero sí permite al artista darse vida dentro de la literatura, proponerse como personaje de un tipo de novela que mostraría la posición ante esta circunstancia y el trágico papel del artista dentro de ellas.

3. NOVELA DE ARTISTA

En correspondencia con el objeto este artículo, se destaca en el marco de la modernidad un tipo de novela o un “subgénero” que se gestó en Europa a finales del siglo XVIII y se manifestó en Hispanoamérica un siglo después; que parte de todos estos elementos que preocuparían la sociedad y sus individuos dedicados a la producción artística. Como se

enunció anteriormente, la narrativa comienza a constituir un factor de gran significación para expresar la búsqueda de valores en la que se encontraban los escritores en la modernidad. Así, la novela trata de reivindicar el individuo describiendo detalladamente cada elemento que le interese gracias a su extensión y forma de incluir diversos elementos estilísticos (polifonía) junto con la posibilidad de extenderse a otros parámetros que difícilmente se percibían en la literatura antes del renacimiento.

Así, en el apreciar cómo el artista entra en diálogo con la realidad, desde el momento que ensaya la construcción de un rasgo del carácter en su personaje de novela, reside la concepción de un tipo de novela específica denominada “novela de artista” desde la cual se modifican las maneras de expresión, se ve una evolución en los temas y las formas y se genera un diálogo con la sociedad que ha permitido el estudio de este fenómeno de la novela de artista hasta la contemporaneidad.

Ahora bien, ¿qué es la novela de artista?, ¿cuáles son sus características? Para responder a estas preguntas no queda nada menos que remitirse a la crítica literaria y su función categorizadora -muy oportuna en ocasiones- que dilucida las maneras estilísticas en las que se desenvuelve una época y se transforma la literatura en su carácter interno. Así, Rafael Gutiérrez Girardot en su obra *Modernismo: supuestos históricos y culturales* (1983) describe las novelas de artista:

...se caracterizaron formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen: diálogo, diario, "ensayo", supuesto testimonio, etc. Pero más que ese parecido formal, las "novelas de artistas" tienen de común el que, en la respuesta a la pregunta por el "para qué" del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de mundos lejanos y pasados. (Gutiérrez 1983: 57)

De esta manera, se percibe principalmente la amalgama de recursos que se pueden encontrar y que actualizan la lírica moderna en su totalidad. Además, puede hablarse de novela de carácter autorreferencial o testimonial de parte de los autores, quienes en su ánimo de innovar y representar mediante las letras sus contrariedades con la sociedad burguesa naciente, dan paso a sus protagonistas para hacer evidente que el papel asignado

sea el del poeta o del artista inconforme no está de más. En la respuesta que le dan al “para qué” del arte residen la relación de la literatura y la sociedad, su negación. Así, el personaje artista de esta narrativa busca escapar a esta sociedad, ya sea mediante un alejamiento voluntario o por medio de los placeres exacerbados. Pueden descubrir un mundo de posibilidades en su entorno, sí, pero también llenan de motivos críticos la novela afirmando los sentimientos negativos que despierta la nostalgia y la pérdida de rumbo en lo desconocido e inevitable.

En palabras del crítico alemán Klaus Meyer-Minnemann en su obra *La novela hispanoamericana de fin de siglo* (1991), la novela finisecular puede definirse como:

presentación del ya aludido mundo interior como manifestación positiva de lo extraordinario, que para sus exponentes comporta una actitud de rechazo a los valores e instituciones de la burguesía; viabilidad de ese mundo en un entorno latinoamericano, entorno que al mismo tiempo mantiene abierta una posible ubicuidad del argumento y del personaje partícipe. (Meyer-Minnemann 61)

Se trata de una novela crítica, que contiene la toma de postura sobre el arte y los patrones socioculturales, refracta, por medio del personaje partícipe ese juicio que le hace el poeta al rey burgués en Rubén Darío, a lo que se suma la toma de una posición de denuncia y protesta como Roque Dalton respecto a las injusticias de la sociedad burguesa. Y para lograr esto se debe estar en contra de lo que se propone como única vía, para lo cual el artista es experto.

Dentro de su carácter integrador (ficcional/testimonial) se muestra este tipo de novela como un retrato de la sociedad donde el artista vive (o donde le gustaría vivir) para nombrar dentro de cualquiera de los casos sus inconformidades en relación con el amor, la política, la ciencia, la amistad, la familia y el papel del arte en general. El artista se presenta como un personaje rebelde y que no se siente identificado con los factores que acogen la vida cotidiana, es por esto por lo que busca su propia realidad y transformar ese “interior” por el que se preocupó el romanticismo.

Esta búsqueda de refugio en su propio *interiœur* por parte del artista se traduce en el hecho de crear su propia atmosfera para su existencia estética. Estos elementos pueden

percibirse en *A rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans, donde el duque Des Esseintes (protagonista) es un burgués: dandy³, intelectual y adicto al arte que también presenta rasgos de misantropía demostrando su disgusto por la sociedad; y viene a configurarse como personaje similar (desde la crítica literaria) al José Fernández Andrade de Silva en *De Sobremesa* (aprox. 1896). Esto puede ser muestra de que, la decadencia en las clases altas es reflejo de la crisis de la aristocracia (inicios de la democracia) además de todos los factores ya mencionados que afectarían directamente a estos personajes de las novelas de artista en reflejo de sus autores.

En ambas novelas, *Al revés* (*A rebours*) de Huysmans y *De sobremesa* de Silva, se presenta un ambiente de lujo exagerado donde se acumulan objetos que le otorgan el refinamiento (a la vez que artificialidad) al mundo que el artista aristócrata pretendía. En *Al revés* se narra, por ejemplo:

El cielorraso, levemente abovedado, también fue revestido de tafilete; y en medio de cuero anaranjado [...] hizo colocar una pieza de seda color azul brillante, que procedía de una antigua capa pluvial en la que la corporación de tejedores de Colonia había representado un plateado serafio en vuelo angélico (Huysmans 22)

Aparte de los tapices y matices que cumplieran con sus requisitos, tenía una cantidad de objetos provenientes de oriente y de esculturas (igual que el rey Burgués de Rubén Darío), todo esto para crear su propia atmosfera y realidad en medio de su voluntaria soledad enfermiza.

En *De sobremesa* se percibe la creación de una atmósfera similar, el preciosismo y la exuberancia de lujos componían la sala de José Fernández, el dandy latinoamericano.

³ El dandismo puede entenderse como categoría o como figura discursiva que supone una ética y una estética. Citando a Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo *¿Fue José Asunción Silva un dandy?* "Según Baudelaire, el dandy es la última irrupción del heroísmo en las épocas de decadencia". Por su parte, Baudelaire, en *El pintor de la vida moderna* (1863) define e inaugura el término de la siguiente manera: "Esos seres no tienen otro estado que el de cultivar la idea de lo bello en su persona, de satisfacer sus pasiones, de sentir y de pensar. Poseen así, a su capricho y en amplia medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de ensoñación pasajera, apenas puede traducirse en acción" (113-14). Históricamente y en una primera instancia el término "dandy" fue una caracterización heroica que se le hace a un tipo de persona de la época en Francia, que después, adquiere vida en la literatura (novela de artista) y en los artistas queriéndose reconocer como *dandys* (en el caso de José Asunción Silva).

“Recogida por la pantalla de gasas y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China...” (Silva 161). Toda esta necesidad de ostentar puede ser por la pérdida de Dios mencionada con anterioridad (estética en vez de religión), de los valores que estaban establecidos y la búsqueda de la autonomía del arte como exigencias de la modernidad, lo que remite a Hölderlin, nuevamente.

Así, estos elementos constituyen un esquema personal del autor que permite una ampliación del contenido respecto al contexto donde fue escrito y a las influencias históricas, literarias y culturales que puede tener (el autor), pues al ser un artista el protagonista dentro de la misma novela, no se le escapan al autor las menciones de su formación intelectual para afirmarse como tal dentro de la novela. En otras palabras, los protagonistas son artistas reflejo de su creador, reflejo de la vida de quien los inventó para darle veracidad a su posición como artista inconforme en la sociedad moderna.

Para ejemplificar esto, además de Des Esseintes de *Al revés* o en el José Fernández de *De sobremesa*, está *Ardinghello* (1787) considerada la primera novela de artista (de carácter epistolar) escrita por Wilhem Heinse y también el Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) donde el carácter testimonial del autor (lleva su mismo nombre) le otorga una presunta veracidad mayor a su reconocimiento como crítico del arte dentro de la sociedad. También está la *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel, el Stephan de James Joyce en *Retrato de un artista adolescente* (1916), el Eduardo Dori de *La tristeza voluptuosa* (1899) o el Antonio Soria de *Ídolos rotos* (1901) de Manuel Díaz. Las fechas de cada obra a la vez que la nacionalidad de los artistas puede indicar que este fenómeno de fin de siglo y la crisis del artista se presenta en Europa a finales del siglo XVIII mientras que en Hispanoamérica a fines del XIX. Aun así, es un fenómeno del arte occidental independientemente de las apariciones temporales, que, gracias a la transculturación le dio fuerza intelectual a la Hispanoamérica.

El foco intelectual de esos personajes en el caso de las novelas hispanoamericanas sería Francia o Europa en general, es decir, mientras que las primeras novelas de artista de autores franceses o alemanes representan una nostalgia por épocas pasadas o mundos

irreales, protagonistas como el escultor Alberto Soria (*Ídolos rotos*) o José Fernández (*De sobremesa*) representarían nostalgia por el mundo europeo al que pertenecieron durante alguna época de su vida. Así lo expresa el narrador omnisciente de *Ídolos rotos*: “Como tantos viajeros que, al llegar al término, se complacen en recordar su punto de partida, Alberto evocaba con lucidez maravillosa la ciudad europea abandonada por él quizás para siempre.” (Díaz 14). La vuelta a Venezuela, para Soria fue una experiencia desgarradora, pues cuando se encontraba en camino a su ciudad natal solo reconstruía las imágenes de Europa, dando prueba de esa nostalgia por el mundo ajeno. Su realidad, el encontrarse con su familia y la situación de su país permite percibirlo como ese artista que se siente extranjero y sin lugar en el mundo que le corresponde, evocando tiempos pasados mientras ocupaba su tiempo en las artes plásticas.

Por su parte, Fernández en los diarios que construyen la novela, se dedicaba a expresar la experiencia de ese “Vivir la vida [...] las temporadas de orgías y de tumultos mundanos en París; los meses de retiro en el antiguo convento español...” (Silva 169). En la reunión con sus amigos Oscar Sáenz, Juan Rovira, Máximo Pérez y Juan Cordobés; Fernández, el artista (poeta, aunque él lo negase) lo que hace es cuestionar su existencia, y a través del diálogo con sus amigos logra exponer esta inconformidad con la vida y las cuestiones que le atormentan después de cada encuentro con el otro, con la muerte o con la locura. Se encontraba en una abstracción constante y sus diarios escritos en Francia, Suiza o Londres confirmaban esta experiencia.

El artista, al no sentirse parte de las condiciones modernas buscaba la soledad y la evasión del mundo real (lo que implicaba encontrarse con otras personas) y así se notaba en Des Esseintes:

Como un ermitaño, estaba maduro para la soledad, agotado por la vida y ya sin esperar nada de ella; también como a un monje lo oprimía un inmenso hastío, un anhelo de paz y quietud, un deseo de no tener ningún contacto con los paganos, quienes a su juicio comprendían todos los partidarios de la utilidad y a todos los necios. (Huysmans 137)

La vocación del personaje en la novela de artista es despreciar una sociedad que no acepta el desprecio, por lo que se vuelve indiferente. Des Esseintes huye a los partidarios de la

utilidad, a la aspiración de una burguesía absurda, a esa productividad a la que quedaba reducida la dignidad humana en los esquemas de la modernidad.

Esta necesidad de huir se puede leer una vez más en el personaje Soria, quien sentía el deber de estar solo y apartado porque, a diferencia de la gran ciudad (París), en los callejones de su pequeña ciudad conocía a las personas que se cruzaba:

En París, cuando un disgusto parecido empezaba a dominarle, tenía a la mano el remedio: bastábale irse lejos de su calle, lejos de su barrio, hacia un barrio distante y populoso, o mejor, hacia cualquier boulevard lleno de tumulto, en donde se complacía largas horas viendo pasar millares y millares de mujeres y hombres, verdadero raudal humano que arrastraba [...] Y mientras tanto saboreaba la orgullosa alegría de no conocer a ninguno de aquellos seres que pasaban y de no ser conocido de ninguno, la voluptuosidad intensa y rara de sentirse solo, muy solo en medio de la multitud, alegría y voluptuosidad bajo las cuales llegaban a extinguirse las vibraciones y asperezas dolorosas de su alma... (Díaz 89)

El primer elemento que se puede observar en esta cita es la alusión a un elemento propio del desarrollo moderno: el boulevard parisino, máximo representante de la modernidad y de un *urbanismo* latente. Las escenas de las novelas y las reminiscencias de los artistas (Soria, Fernández o Des Esseintes) a sus experiencias parisinas se encuentran marcadas por ese aire citadino que comenzaba a dominar la cotidianidad de las personas. El boulevard, ese eje de paseos y conglomeraciones no sería un lugar al que un artista de actitud misántropa o existencial acudiría. Sin embargo, Soria gozaba por el hecho de saber que no le conocían, disfrutaba el sentimiento de la soledad en medio de la muchedumbre para evadir los sufrimientos íntimos que le agobiaban, percibía a las personas como una multitud anónima. Una vez en su ciudad natal, lo que debe hacer para sentir esto es encerrarse en su cuarto para no tener ningún tipo de contacto que implique el encuentro con el otro. Esto como muestra y ejemplo de la necesidad de soledad que presenta este tipo de personaje perteneciente, sin quererlo, a la modernidad: apartado, marginal por voluntad propia y aficionado al arte.

Desde otra perspectiva al hablar de una novela de artista y de la novela romántica, Inmaculada Donaire en su artículo “La novela del artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo” (2016) afirma:

Ambos modelos ficcionalizarían las dos opciones posibles para el sujeto artístico que, sin renunciar a sus convicciones estéticas, habita en la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, en la que Hölderlin dedica su elegía “Pan y vino” muy significativamente a Heinse, autor de uno de los textos fundacionales de la novela de artista alemana... (Donaire 523)

Al hablar de una novela de artista, queda claro que se deben tener como referente tanto la novela que inauguraría esta categorización escrita por Heinse (*Ardinghello o las islas afortunadas*) como la elegía de Hölderlin dedicada a esta novela, las cuales se plantearían la pregunta por el arte que los autores iban a desarrollar dentro de sus narrativas. El sujeto artístico que refiere Donaire en su artículo debe tener sus bases en una estética para expresar, en últimas, su forma de habitar dentro de este paradigmático siglo (XVIII-XIX).

Sin embargo, de la novela romántica o realista francesa a la novela de artista pueden darse muchas transformaciones que, aunque presenten como centro la interpretación de su propia realidad, los personajes entran a configurar una nueva atmosfera de angustia en la novela de artista: hay una gran diferencia en lo que sería un intelectual de cierta época dentro de la trama (novela de artista) y un personaje intelectual del que solo comentan sus aventuras personales enfocadas en la dicotomía amor/desamor (novela romántica), por lo cual resulta del todo pertinente marcar un límite entre la novela romántica y la novela de artista. Así, la novela del artista, más allá de ser un subgénero o encontrarse así categorizada dentro de la crítica literaria, es un tipo específico de novela que surge de un realismo que destruye el idilio, las utopías y los ideales románticos. En este tipo de novelas se introduce el tema político, estético, moral y lo que significan en la cotidianidad del hombre ahora tratando de insertarse (sin lograrlo) en cada una de estas categorías.

3.1 Hispanoamérica

En Hispanoamérica, ciertamente, con su amplia producción intelectual que acoge directamente los elementos y problemáticas europeas para conformar un canon “occidental”, abundan las expresiones literarias reaccionarias contra la modernidad a la vez que sus novelas de arista. Respecto a esta “era de la prosa” en la América hispana, Ángel Rama en su obra *Transculturación narrativa en América latina* (1982) afirma:

... en la originalidad de la literatura latinoamericana está presente, a modo de guía, su movedido y novelero afán internacionalista, el cual enmascara otra más vigorosa y persistente fuente nutricia: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicos. (Rama 17)

Los esfuerzos de las sociedades hispanoamericanas por renunciar a su pasado colonial los llevaba a experimentar incluso con la creación de una nueva representatividad forzada que no llevaría a gran cosa, pero que serviría para nutrir esa fusión entre la pretensión internacional y los esfuerzos de dar una imagen pura de Latinoamérica. Entra aquí la literatura costumbrista, que trataba de exponer con propiedad la vida en el nuevo continente, que se ausenta cuando entra el fenómeno de la modernización, el cual trata de transformar esa vida que tanto expresó en principio. Después de estas dos expresiones, a finales del siglo XIX se intensifica ese afán por auto definirse, como afirma Ángel Rama, la literatura que surge en el movimiento conflictivo y cambio de paradigma, no será ni el discurso costumbrista tradicional ni el discurso modernizado, sino una invención original, una neoculturación fundada sobre la interior cultura sedimentada cuando ella es arrasada por la historia renovadora (Rama 111).

Por la rápida adaptación a los nuevos procesos socioculturales que se vio obligado a seguir, el continente y su narrativa literaria comienza a introducir el paradigma de la transculturación en sus novelas, en sus personajes, en sus paisajes, y así, en las conciencias de la población (receptores de fenómenos literarios y sociales externos). Ya no es la descripción de costumbres ni el desencanto de la vida: ahora es la búsqueda de una identidad y de una autonomía artística lo que motiva la vida intelectual del continente. Esta misma autonomía del lenguaje que proponían las estéticas francesas del siglo XIX o los poetas españoles.

3.2 Modernismo

En la conferencia “Literatura y sociedad en Hispanoamérica” (1968) Gutiérrez Girardot dice: “el modernismo es- en opinión de Federico de Onís- la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu... de un hondo cambio de espíritu cuyo proceso continúa hoy” (135). La crisis universal de las letras y del espíritu que se presenció en un principio en Europa, en los países de habla hispana se representaría por un movimiento intelectual, de los cuales Rubén Darío y José Asunción Silva serían figuras fundacionales a su vez de plasmar los papeles del artista en sus obras desde la crisis de la sociedad. Este movimiento cultural y no canónico denominado como *modernismo* comprende las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. El cosmopolitismo y la búsqueda de la autonomía del arte eran una constante preocupación en este movimiento, del cual se pueden rastrear sus características principalmente en la poesía, aunque se aborden distintos géneros, incluida la novela de artista, como se ha visto hasta ahora con Silva o Manuel Díaz.

Es este modernismo que busca la autonomía del lenguaje, o bien su principio ontológico, a través de y por un personaje que es el hombre moderno y su subjetividad, en la transición del siglo XIX al XX. Esa lírica moderna de los españoles nombrada por Friedrich es también resultado de un choque cultural y un proceso de transculturación que incluye al continente americano, de una lírica alimentada por sus ilusiones y fracasos, que después de un conflictivo proceso está en búsqueda de una identidad. Así, este movimiento intelectual es la reacción a todo ese agitado contexto en el que surge el capitalismo, las clases sociales y la marginalidad del artista.

Las primeras novelas de artista además de la anteriormente mencionada por Silva, que, aunque escrita alrededor de 1896 no fue publicada hasta 1925, se encuentra *La tristeza voluptuosa* (1899) del venezolano Pedro Cesar Dominici. Su personaje, Eduardo (como José Fernández) “Habíase vuelto más aristocrático y refinado en sus gustos” (Dominici 61). Esto pasaba con todos los artistas que abandonaban el continente por algún periodo de

tiempo, pues al sentir nostalgia por su vida pasada en Europa, las simulaciones de otros lugares los convertiría en lo que bien expresa Silva por medio de su personaje: “¡Años de locura y de acción en que comenzaron a elaborarse dentro de mí los planes que hoy me dominan, [...] donde era quizás el momento de visar a la altura, y venir a convertirme en *rastaquoère* ridículo, en el snob grotesco que en algunos momentos me siento!” (Silva 192). ¿Qué quiere decir esto? Los rasgos o adjetivos que definirían al artista aristócrata de esta época tales como rastacuero o snob se remite a los admiradores de todo lo que está de moda, aduladores, personajes que viven de apariencias y terminan en la denominación de rastacuero queriendo entrar en el concepto de dandy como arquetipo de un sujeto perteneciente a una alta clase social.

Rastacueros, snobs, cuasi-dandis, como quiera llamárseles, volviendo a Eduardo: “Y así vivía, en medio a una existencia artificial, entre el cruel contraste de la evidencia y del engaño, sofocado por la inconformidad de los goces comunes” (Dominici 61). Eduardo vivía en la “gran ciudad” (París), frecuentaba cafés y se muestra desesperado y triste ante la existencia, es por eso por lo que la morfina y el éter se le presentan como un escape a su realidad al igual que los opiáceos y el licor en José Fernández. Además, el personaje de Dominici como varios protagonistas de la novela modernista tuvo un sueño político para su continente

Había tomado en el París revolucionario los sueños más exquisitos para el equilibrio de la sociedad futura, [...] Las luchas obreras habrían desaparecido, la guerra se convertiría en el soñado tribunal de árbitro, y por todas partes, la elocuencia y las ideas, la prensa y el libro, dominarían la fuerza brutal de los cañones y de las bayonetas... (Dominici 56)

Así, Eduardo planificaba para su regreso a América poner en práctica todas las herramientas y aprendizajes de los que se nutrió en el París intelectual, y trabajar por la reivindicación cultural en su país. Esta novela (*La tristeza voluptuosa*) contiene una gran cantidad de características que pueden percibirse de manera dispersa en el resto de “novelas de artista”: el artista, la mujer, la gran ciudad, el inconformismo, el proyecto político y las drogas.

Y tal vez Eduardo Doria no había sido en su vida sino un poeta, un artista que había buscado inútilmente como un nuevo ritmo, una nueva impresión, y que había querido hacer de sus sentidos cuerdas armónicas que, al vibrar, produjesen, en vez de sonidos raros, sensaciones desconocidas, delirios extraños. (Dominici 62)

En últimas, con lo único que se encontraba en armonía el protagonista de la novela de artista era con el arte, independientemente de cual fuese su afición (arte específico). Probablemente ese fue un reflejo de Dominici, un poeta que buscaba nuevos ritmos, impresiones, sensaciones. Buscaba traer a su continente y a su país cambios reales, sobrepasar los límites que le imponía su sociedad latinoamericana: mientras en Europa el problema se presentaba con las nuevas dinámicas en la estructura sociopolítica, en América se daba con una sociedad naciente que respondería a estas dinámicas suprimiendo, casi por completo, el arte.

También Soria, protagonista de *Ídolos rotos* mantenía sus esperanzas e ilusiones patrióticas:

¡Y nosotros teníamos la candidez de pensar en el arte como un medio de regeneración política! [...] Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es ésta mi patria? ¿Acaso es éste mi país? (Díaz 298)

Esa demanda, el patriotismo de los artistas demuestran que por el hecho de haber estado en otras realidades donde encontraban mejores condiciones no les fue arrebatado su anhelo de cambio para sus países de origen, su fervor nacional. Aunque no encontraran el sentido a existir, su motivación era cambiar reaccionariamente la sociedad donde nacieron. En esta cita se busca una regeneración política por medio del arte: el arte como denuncia y expresión de inconformidad, aun así, Soria se da cuenta que su ideal es inalcanzable, que la vida del artista, en últimas, no tiene validez en una sociedad de ideales modernos.

En Silva, la demanda política se enmarca en un proyecto que tenía su protagonista para realizar en Colombia:

El país es rico, formidablemente rico, y tiene recursos inexplorados; es cuestión de habilidad, de simple cálculo, de ciencia pura, resolver los problemas actuales. En un ministerio, logrado con mis dineros y mis influencias puestas en juego, podré mostrar algo de lo que se puede hacer cuando hay voluntad. De ahí

a organizar un centro donde se recluten los civilizados de todos los partidos para formar un partido nuevo, distante de todo fanatismo político o religioso, un partido de civilizados que crean en la ciencia y pongan su esfuerzo al servicio de la gran idea, hay un paso. (208-9)

Nuevamente en su ensayo “La novela del artista en la época contemporánea” publicado en la antología *Tradición y ruptura* (2006), Gutiérrez Girardot advierte una relación del protagonista de *De Sobremesa* con la premonición de Walter Benjamin sobre el fascismo cuando afirma que “...en el proyecto político del artista se encuentra la justificación adelantada de una actitud que dispuso a las dictaduras hispanoamericanas del siglo XX a imitar la monumentalidad estetizante de los totalitarismos europeos” (Gutiérrez Girardot 2006: 157). La ficción entraría aquí a justificar las hazañas políticas del siglo XX: reducidas las distancias entre Europa e Hispanoamérica tanto en lo literario como en lo sociopolítico se puede generar un diálogo entre los modelos políticos que tratan de imitarse y las obras de arte que buscan interpretar el signo de los tiempos.

Para finalizar, además de *El extraño* (1897) del uruguayo Carlos Reyles, o *Camino de perfección* (1902) del español Pío Baroja, otra novela de artista que aparece dentro del referido movimiento es *Salamandra* (1919) del poeta mexicano Efrén Rebolledo. Su personaje principal es un poeta que se suicida a causa de un poema que le dedica a una mujer (dentro del poema narra su suicidio): se ve la realización estética dentro de la realidad narrada. Eugenio, como José Fernández aparte de ser poetas y presentar una crítica a la burguesía a la que pertenecen se obsesionan ambos por una misma mujer, en ambos casos recibe el nombre de Helena (Elena para Eugenio). La mujer es un tema común en la novela de artista hispanoamericana: la Helena de José Fernández a la vez que la evocación de su abuela, la Julieta, la María Almeida y la Teresa de Alberto Soria y la Elena de Eugenio. Además, la similitud con la actitud reaccionaria con la modernidad europea y sus personajes es tácita dentro del modernismo, y, por consiguiente, dentro de la novela moderna en Latinoamérica.

Al contrastar de paso ética y estéticamente realidades políticas de Europa y Latinoamérica y sus respectivas manifestaciones líricas, se trazan los contornos de un método de conocimiento y de una recepción literaria *transcultural*. Así, en Latinoamérica,

este tipo de novela tuvo una función pedagógica y crítica de sus sociedades nacientes respecto a las realidades ajenas. Cuando el artista comprende que su misión e ideales son inalcanzables decide romper con la realidad establecida para crearse a sí mismo dentro de su diálogo con el arte ignorando el resto de los componentes de una vida “normal”. La denuncia política latinoamericana, establece en la novela un diálogo entre *artista*-sociedad europea y sociedad latinoamericana a la vez que un dialogo del *arte* con la sociedad occidental en sí.

En términos generales, las novelas de artista dan cuenta de todos estos procesos: la denuncia hecha por los pioneros en el género respecto a la realidad que les circundaba, la indignación de los hispanoamericanos con sus ciudades natales y la infravaloración del arte, y así, de la transculturación que inspiraría a todos estos escritores que, rodeados por incongruencias sociopolíticas y culturales logran instaurar prosaicamente un género que da cuenta de la necesidad del arte por concientizar al mundo de la vorágine en que está atrapado.

CONCLUSIÓN

La fractura entre vida sociopolítica y literatura junto con la oposición de la realización artística a los intereses materiales del progreso deja percibir el papel del artista en términos de pesadumbre y desilusión. Sin embargo, el legado de todas estas expresiones literarias le ha dado fuerza intelectual, analítica y crítica al arte y su papel en la sociedad, además de brindar el arquetipo de un sujeto que resiste a los órdenes y las reglas insensatas (en ocasiones), el cual, con su lucidez y talento emprende una búsqueda de generar transformaciones sin dudar de la validez del arte. El papel del artista puede verse como un ejemplo de la predilección por la cultura y su importancia en la sociedad, por la repercusión de las letras en unas estructuras que suprimen su validez y las usan a su conveniencia.

En últimas, el contorno epocal entendido como modernidad muestra la herencia de una producción intelectual y artística ampliamente reconocida en el mundo occidental, pues con todas sus novedades e impactos fue una época fuente de inspiración para comunicar las emociones de nostalgia o ilusión que se gestaron en los artistas. Se buscó con este ejercicio dar cuenta de que cuando se trate de expresiones artísticas y culturales en occidente, excluir a Latinoamérica sería perderse de gran parte de la riqueza literaria del hemisferio. Un reto que queda es preguntarse ¿cuál es el papel del artista en la actualidad?, ¿de qué manera el arte ha reaccionado a las constantes y cada vez peores dinámicas de la época receptora de unos valores deformados que se germinan en la modernidad?, ¿existe un cambio en la posición del artista respecto a la sociedad y al arte en el último siglo? Lo que da paso a generar una *teoría social de la literatura*, tan necesaria desde la visión de varios intelectuales (críticos, artistas, filósofos...) que son fundamentales en la comprensión de la tradición intelectual en occidente.

Así, la tarea actual es persistir en el estudio crítico sobre el posicionamiento del artista en un mundo donde el arte se ha convertido en simple producto de consumo y el artista se encuentra cada vez más invisibilizado, pues actualmente quienes reciben cómodamente el nombre de *artistas* son aquellos *rastacueros* (pseudointelectuales) que se

interponen entre toda la vida e historia de un canon artístico-literario y la sociedad, que, expectante se muestra *menesterosa* conocimientos fundamentados en raíces histórico-sociales que van mucho más allá del deseo de reproducir y promover cierta moda que consuele mentes incapaces de comprometerse con el estudio que requiere toda una tradición artística, social, histórica, filosófica y literaria.

REFERENCIAS

- Baudelaire, Charles (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Librería Yerba.
- Dalton, Roque. "Acta". *Poesía española*, 2 de mayo del 2020, <https://spain-poetry.com/roque-dalton/acta/>.
- Díaz, Manuel (1901). *Ídolos Rotos*. Madrid: Editorial América.
- Dominici, Pedro (1899). "La tristeza voluptuosa", *La prosa modernista*, 7 de mayo del 2020, <https://drive.google.com/file/d/0B7tp3AozQe8Kbkh0N25PMHBmYIU/view>
- Donaire del Yerro, Inmaculada (2016) "La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo". *Revista Signa*. 25, 2016: 519-541.
- Eastman Arango, J. C. (2006). "La transición global del siglo XIX al XX. Reestructuración capitalista y violencia mundial. Una lectura desde el sur. Las transiciones de los siglos XIX-XX y XX-XXI." *Revista Relaciones Internacionales, Estrategia Y Seguridad*, 1 (1), 2006:143-176. <https://doi.org/10.18359/ries.209>.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- García, Rubén (2013). *Azul*. Santiago de Chile: Pequeño Dios editores.
- Gutiérrez, Rafael (1976). *Horas de estudio*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura.
- Gutiérrez, Rafael (2004). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Gutiérrez, Rafael (2006). *Tradición y ruptura*. Barcelona: Debate.
- Gutiérrez Nájera, Manuel (1898). *Prosa, Tomo Primero*. Ciudad de México: Palacio Nacional.
- Hölderlin, Friedrich (1801). "Pan y vino", *Cosmoedro*, 31 de julio de 2019, <http://cosmoedro.blogspot.com/2015/05/pan-y-vino-friedrich-holderlin.html>.

- Huysmans, Joris-Karl (1977). *Al revés*. Buenos Aires: Ediciones librerías fausto.
- Meyer-Minnermann, Klaus (1997). *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Ortiz, Fernando. “Contrapunteo Cubano Del Tabaco y El Azúcar” *Libros En PDF*, Abril de 2019, <https://libroschorcha.files.wordpress.com/2018/04/contrapunteo-cubano-deltabaco-y-el-azucar-fernando-ortiz.pdf>.
- Rama, Ángel (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- Rebolledo, Efrén. *Salamandra*. Factoría ediciones, 1997.
- Silva, José Asunción (1984) *José Asunción Silva. Poesía y prosa*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Tolstoi, León (1897). “¿Qué es el arte?” *Universidad de Valencia*, <http://mural.uv.es/aruiyta2/tolstoiarte.pdf>