

La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia

Inmaculada Donaire del Yerro
Universidad Autónoma de Madrid
inmaculadadonaire@uam.es

Citation recommandée: Donaire Del Yerro, Inmaculada. "La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia". *Les Ateliers du SAL* 6 (2015) : 107-121.

La escisión entre el arte y la vida

El presente trabajo toma como punto de partida la definición de la novela de artista propuesta por Herbert Marcuse en su estudio fundacional sobre el género, *Der deutsche Künstlerroman* (1922), y trata de responder a la misma pregunta que subyace en dicho trabajo sobre las condiciones sociales e histórico-filosóficas que propiciaron la emergencia de dicho género de novela¹. No se centra en la tradición alemana estudiada por Marcuse sino en las literaturas de la América hispánica; y trata de indagar qué lleva a los autores adscritos al modernismo a concebirse ellos mismos y a otros artistas como materia novelable.

De acuerdo con Marcuse, la novela de artista es la ficcionalización de la fractura entre el arte y la vida. Los dos puntales teóricos fundamentales que sustentan su estudio son adoptados también aquí: las *Lecciones sobre la Estética* (1834) de Hegel y la *Teoría de la novela* (1916) de Lukács, que, a pesar de estar "esencialmente determinada por principios hegelianos" (Lukács, *Teoría de la novela* 10), constituye la antítesis de las conclusiones a las que llega Hegel. Este certifica el "fin del arte romántico" (Hegel, *Lecciones* 275), la autonomía absoluta del arte y, por tanto, la liberación del artista de todo deber social: "su misión, con respecto a cada pueblo, en cada momento de la historia, en cada creencia determinada, ha concluido" (276). Para Lukács, en cambio, el desplazamiento de la antigua poesía épica, como forma literaria hegemónica, por la novela moderna es una manifestación más de la disolución de la unidad orgánica definitoria de la cosmovisión premoderna y supondría la inserción definitiva de la literatura en la realidad material e histórica de su tiempo. La función del poeta épico era dar forma al sistema de valores y creencias de la comunidad que habita, se trata de un sujeto artístico perfectamente integrado en ella (Lukács, *Teoría* 62), mientras que la obra del novelista reproduce la experiencia de ruptura "between what is and what could be, the ideal and the reality" (Marcuse, "The German Artist Novel" 72); esta ruptura adopta la forma de la escisión entre el arte y la vida en la novela de artista. Para el poeta épico, arte y vida se encuentran indisolublemente enlazados porque la vida se concibe

1 || Se tiene muy en cuenta la advertencia de Klaus Meyer-Minnemann, incluida en su ensayo ya clásico *La novela hispanoamericana de fin de siglo*: "El problema de una ciencia literaria que parta de la existencia de la literatura en y a través de la sociedad, consiste en que puede llegar a sustituir su objeto, la literatura, por la realidad política y social y sus condiciones, que explica entonces circularmente de manera insostenible con ayuda de la literatura" (5).

como la corporeización de la idea, del espíritu, pero "as soon as earthly life was stripped of the gods, the spirit had to sense its incarnation as a divergence and a diminution, and seek to present itself purely as untethered to reality — and in opposition to it. Now life is no longer the material and the form of art" (Marcuse, "The German Artist Novel" 75). El arte queda así ligado a la idea y exiliado de la realidad material; de ahí las conflictivas relaciones que establece el sujeto artístico con el mundo desacralizado de la modernidad, regido por intereses materiales.

En el ámbito de la tradición literaria latinoamericana, Julio Ramos expone esta misma coyuntura bajo un título tan significativo como *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. De acuerdo con este autor, son los escritores de la década del ochenta del siglo XIX, Martí, González Prada y, más claramente Rodó, quienes inauguran la tradición del intelectual moderno en la América hispánica porque con ellos ciertas prácticas, sobre todo literarias, se desvinculan de las instituciones políticas:

[El estado] [...] había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo. Es decir, incluso Martí y González Prada, en tanto *intelectuales*, mantienen una relación con el Estado muy distinta a la de Sarmiento o el propio Bello, para los cuales escribir era una actividad ligada a la ley, orgánica a la "publicidad" liberal en vías de formación (Ramos, *Desencuentros* 99).

Esta separación entre literatura y política implica un desplazamiento del lugar de enunciación del escritor desde una posición institucional hacia un lugar excéntrico respecto a los centros de poder, desde el que reclama el reconocimiento de una "autoridad específicamente estética" (Ramos, *Desencuentros* 98). Dicha autoridad, dicho reconocimiento del valor epistemológico del arte, opera en el discurso de Rodó, autor de la corriente de pensamiento más emblemática del fin de siglo hispanoamericano (Altamirano, *Historia de los intelectuales* 9-10), y no lo encontramos en la obra de Sarmiento, sin que ello implique, ni mucho menos, negar la función ideologizante y pedagógica desempeñada por aquel.

De acuerdo con lo observado por Marcuse en su estudio sobre la novela de artista alemana, en *Ariel* (1900) la literatura permanece ligada a la espiritualidad y la práctica estética se define por oposición a los intereses materiales que impulsan el progreso (industria, ferrocarril...). Si bien, frente al romanticismo idealista e individualista alemán el sujeto artístico latinoamericano finisecular se autorrepresenta de acuerdo "a los

patrones colectivizados de la cultura regional" (Rama, *La ciudad letrada* 129), que habían encontrado carta de legitimidad en el romanticismo social francés, "haciendo de Víctor Hugo un héroe americano" (Rama, *La ciudad letrada* 129). El antagonismo entre los valores espirituales y los intereses comerciales sirve de fundamento para la defensa de la literatura como modelo moralizante, como compensación espiritual de un orden social mercantilista, y legitima a los intelectuales americanos modernos para atribuirse una autoridad moral superior. El lugar marginal que les asigna la sociedad mercantil es concebido como una atalaya privilegiada para "hablar de la crisis de los 'verdaderos' valores, porque —según se autorrepresentaban— no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado capitalista. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban *arriba y afuera*" (Ramos, *Desencuentros* 264). No obstante, ya en 1888 Rubén Darío se muestra plenamente consciente de la dependencia material del artista respecto a la burguesía en su relato "El rey burgués". Mientras que la autorrepresentación del sujeto artístico que ofrece Rodó en *Ariel* participa del proceso de mitificación social de su figura (Calvo Serraller, *La novela del artista* 13), "que tiene por principios un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas" (Bourdieu, *Intelectuales, política y poder* 25):

La oposición entre el régimen de la democracia y la alta vida del espíritu es una realidad fatal cuando aquel régimen significa el desconocimiento de las desigualdades legítimas y la sustitución de la fe en el *heroísmo* —en el sentido de Carlyle— por una concepción mecánica de gobierno. [...] En ausencia de la barbarie irruptora que desata sus hordas sobre los faros luminosos de la civilización, con heroica, y a veces regeneradora, grandeza, la alta cultura de las sociedades debe precaverse contra la obra mansa y disolvente de esas otras hordas pacíficas, acaso acicaladas; las hordas inevitables de la vulgaridad (Rodó, *Obras completas* 225).

El exilio de la cotidianidad capitalista legítima adquiere en *Ariel* tintes aristocráticos: la *alta cultura* se vincula con una minoría selecta, definida por oposición a la "barbarie irruptora", la "multitud, la masa anónima":

Si la aparición y el florecimiento, en la sociedad, de las más elevadas actividades humanas, de las que determinan la alta cultura, requieren como condición indispensable la existencia de una población cuantiosa y densa, es precisamente porque esa importancia cuantitativa de la población, dando lugar a la más compleja división del trabajo, posibilita la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la *calidad*

sobre el *número*. La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral (Rodó, *Obras completas* 225).

La consolidación de la división del trabajo, a la que se refiere aquí Rodó, será la coyuntura histórica en la que los modernistas reivindicquen el reconocimiento profesional de la labor del escritor (Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias* 189). Y será también el contexto histórico-social en el que Rodó reformule el antagonismo entre civilización y barbarie, por emplear la fórmula acuñada por Sarmiento a mediados de siglo. La fascinación de este por la barbarie autóctona, por ese "nuevo modo de ser que no tiene antecedentes bien marcados y conocidos" (Sarmiento, *Facundo* 8), se desliza en los fragmentos más literarios de *Facundo* (1845), donde su autor reserva el registro más objetivista para la exposición de la utopía civilizadora. En *Ariel*, en cambio, la literatura ya no solo se desvincula de la barbarie irruptora, sino que además es el modo de expresión del ideal de civilización: el ideal de moralidad que ha de guiar a las hordas bárbaras. Rodó asigna, por tanto, a los escritores una función pedagógica e ideologizante que se opone al arte puro, al fin del arte declarado por Hegel, en igual medida que entronca con la tradición de los letrados de mediados del XIX. Pues, a pesar de que los escritores de la llamada generación del 80 "hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos [...], esta concentración en el orbe privativo de su trabajo —la lengua y la literatura— [...] no los retrajo de la vida política" (Rama, *La ciudad letrada* 168-169). Rama se muestra aún más contundente respecto a la función ideologizante y pedagógica de los escritores modernistas (*La ciudad letrada* 183) y entre las obras que ilustran su afirmación incluye precisamente la que tal vez sea la realización más acabada de la novela de artista en español a finales del XIX, *De sobremesa*, de José Asunción Silva, el "único ejemplo pleno en las letras de lengua española de [...] la «novela de artista»" (Gutiérrez Girardot, "José Fernández de Andrade" 623); Rama menciona asimismo *Sangre Patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez, autor de otra de las realizaciones más señeras de la novela de artista del fin de siglo hispánico, *Ídolos rotos* (1901). Para este crítico, dicha función ideologizante y pedagógica constituía un imperativo ineludible por los autores del fin de siglo americano, pues "ellos eran verdaderamente los 'ilustrados' que casi no habíamos tenido en el XVIII y por sola esa capacitación, estaban destinados *fatalmente*, a la orientación de una sociedad

que apenas había comenzado a practicar las formas democráticas" (180-181). Ramos (97-98), por su parte, considera que Rama sobrevalora la actividad política de los literatos finiseculares en detrimento de la autonomía con la que ejercían su labor artística y que, como consecuencia de ello, no hace suficiente hincapié en la independencia que alcanzaron respecto del poder político, dado que esa fue la fuente de su autoridad para intervenir en la vida pública. Ahora bien, ambos autores coinciden en señalar la tensión entre la tendencia a la autonomía y los imperativos ético-políticos como un condicionante fundamental tanto de la producción como de la recepción de la literatura hispanoamericana a partir de la modernidad.

Dicha tensión constituye el rasgo distintivo de las novelas de artista de la América hispánica respecto a sus modelos europeos, tal como ha sido señalado por Rafael Gutiérrez Girardot y por Klaus Meyer-Minnemann en sus respectivos trabajos sobre la narrativa de fin de siglo. De acuerdo con Gutiérrez Girardot, las novelas de artista europeas "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 el tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (*Ardinghello*), de una plenitud (*Lucinde*) o de mundos lejanos y pasados" (Gutiérrez Girardot, *Modernismo* 55). Esa negación es la que encontramos en la novela *À rebours* (1884), de Huysmans, cuya decisiva influencia sobre las novelas de artista americanas ha sido destacada reiteradamente por la crítica (Aínsa, *Confluencias* 30; Gicovate, "José Asunción Silva"; Gutiérrez Girardot, *Modernismo* 65; Orjuela, "J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva"; Reyles, *El extraño* IX). El personaje central de *À rebours*, el duque Jean Des Esseintes, afirma: "En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle" (Huysmans, *À rebours* 209). Por el contrario, los héroes de las novelas de artista de la tradición hispanoamericana muestran un sentimiento ambivalente hacia la modernidad, mostrándose más predispuestos a acoger las condiciones de vida derivadas del progreso industrial. A decir de Meyer-Minnemann, los poetas y narradores modernistas efectuaron en Hispanoamérica "la recepción de la literatura y la crítica del *fin de siècle* francés en primera instancia no por sus contenidos y su estilo sino por los rasgos de modernidad que hallaban en ambas" (Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana* 27). De ahí el conflicto entre "los múltiples

testimonios del sentimiento hostil hacia la época dados por los modernistas conforme a sus modelos" (Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana* 27) literarios y las aspiraciones de modernización social tanto de ellos mismos como de su público lector, procedente de las clases medias urbanas que comenzaban a formarse. En las novelas de artista la solución estética para dicho conflicto consistió en la adopción mayoritaria de la variante del género que Marcuse denomina realista-objetivista, sobre la que volveremos más abajo; baste adelantar por el momento que en este tipo de novela el héroe asume el estado de cosas de la realidad concreta que habita, definitivamente desposeída de los antiguos valores de honor y dignidad, y propone el arte como una vía privilegiada para su regeneración. Este fue el modo preferido por los autores latinoamericanos para tratar de suturar la escisión entre el arte y la vida, definitoria de la coyuntura histórico-estética que conoce la emergencia de la consideración del arte y el artista como materia novelable.

La novela como epopeya de la modernidad

De acuerdo con Lukács, la escisión entre el ideal y la realidad constituye la condición de posibilidad para la consolidación de la novela; luego, podríamos entender la novela como el resultado de la "transformación funcional" (Benjamin, "El autor como productor" 125) de la poesía épica, ante la necesidad de representar ya no una realidad orgánica, sino extractos de realidad. Consecuentemente, el héroe épico, concebido como personificación de un sistema de valores compartidos, es sustituido por el individuo problemático, paradigmáticamente representado por el sujeto artístico:

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo. [...] pues lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse como una interioridad, es decir, devenir personalidad. [...] Cuando la vida como tal halla un significado inmanente en su seno, las categorías de lo orgánico lo determinan todo: una estructura y una fisonomía individual es simplemente el producto del equilibrio entre la parte y el todo, ambos recíprocamente determinantes; [...] La importancia de un acontecimiento en un mundo así cerrado siempre es cuantitativa; según el grado en que también lo sea para un complejo de vida orgánico: una nación o un linaje (Lukács, *Teoría de la novela* 61-62).

La novela se erige en la forma literaria privilegiada para acoger la singularidad, la disonancia del artista, y de ahí que su

emergencia como héroe de las tramas coincida con la consolidación del género novelesco, pues "la forma interna de la novela ha sido entendida como el proceso de autoconocimiento del individuo problemático" (Lukács, 76); si bien esta búsqueda solo podrá aspirar a "una conciliación, una profunda e intensiva iluminación de un hombre por el sentido de su vida" (Lukács, 76), pero ya no por el sentido de la vida, que es la pregunta subyacente en la búsqueda emprendida por los héroes de las novelas de artista. La forma de la novela establece con estos personajes una relación simbiótica, dado que tanto el periodo existencial del protagonista como la estructura del texto se encuentran determinados por el conflicto central: "la novela por sí sola no está ligada al comienzo y el final naturales de la vida —el nacimiento y la muerte—; sin embargo los puntos indicados por el comienzo y el final establecen el único segmento de la vida esencial, determinado por el conflicto central" (Lukács, 77). Por otra parte, la singularidad que hace del artista un ejemplo paradigmático del individuo conflictivo no implica asumir la condición aproblemática de la realidad; muy al contrario, es su cualidad de individuo problemático lo que hace que el artista participe plenamente de su realidad histórica definida por el antagonismo entre el mundo interior y el mundo exterior: "El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones" (Benjamin, *Iluminaciones II* 182); estas ilusiones son otra forma del anhelo de trascendencia del sujeto artístico, que el mundo contingente no puede satisfacer. Gutiérrez Girardot (*Modernismo* 57) coincide con Benjamin cuando recuerda que el burgués es un "anfibio", en el sentido dado por Hegel, que divide su tiempo entre dos espacios nítidamente diferenciados, su oficina y su salón. Para el artista su obra constituye el equivalente del interior de la casa burguesa y este es su rasgo distintivo, la naturaleza estética de su espacio interior. De modo que el rasgo definitorio de la novela de artista es el reconocimiento de una autoridad específicamente estética y dicho reconocimiento es el origen del conflicto central de la trama.

El mencionado valor ejemplar del sujeto artístico como sujeto de la modernidad se hace patente en la novela de Pedro César Dominici *La tristeza voluptuosa* (1899). Su protagonista, Eduardo Doria, no lleva a cabo ningún tipo de trabajo estético, es un perfecto *flâneur*, un diletante aquejado del mal del siglo. Sin embargo, al relatar el final de la vida de Doria, el narrador asimila al personaje con la figura del poeta en un fragmento que trae inevitablemente a la memoria no solo —o no tanto— la

imagen de De Quincey, como el homenaje que le rinde Baudelaire en *Les paradis artificiels*:

La morfina no bastaba para hacerle olvidar la vida, y el éter habíale quebrantado la salud. Enflaquecido, pálido, con los cabellos que le caían en desorden sobre el cuello y la frente, y el rostro delicadamente alargado, tenía el aspecto de un poeta triste, de un poeta de Musa enfermiza y lúgubre, llena de inquietudes, amiga del análisis, que llevase perennemente la amargura en los labios, como un reproche, y poseyese una bella alma no sometida. 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, *La tristeza voluptuosa* 216).

Como fue anticipado más arriba, las novelas de artista además de indagar en el mundo interior de sus héroes son ensayos de reconciliación entre el arte y la vida siquiera en la esfera de la vida de la novela. Para llevar a cabo esta reconciliación Marcuse propone dos vías posibles, que ya habían sido enunciadas por Cohn en su *Estética general* (*Allgemeine Ästhetik*): "He must either work up the content of the manifold kinds of cultural life, giving them vitality and shape, or he must create a sanctuary to which his yearning for intensive living might flee" (Marcuse, "The German Artist Novel" 79). Para Marcuse, estas dos opciones condicionan la existencia de dos grandes tipos de novelas de artista: realista-objetivista y romántico. Como vimos, en el primer caso, el personaje central afronta el estado de cosas de la realidad contemporánea y trata de transformarlo, transfigurarle y renovarlo a través del arte. *Ídolos rotos* constituye una realización paradigmática de este tipo de novela de artista en el ámbito de las letras hispanoamericanas. Al final de la novela el escultor ideado por Manuel Díaz Rodríguez termina asumiendo la futilidad de su intento de regeneración: "¡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 Rodríguez, *Ídolos rotos* 308). En la novela de artista romántica el héroe parte de la imposibilidad de cualquier satisfacción potencial de su anhelo metafísico en la realidad de su tiempo. Se refugia entonces en un espacio alternativo de ensueño idealista y construye allí un mundo poetizado de plenitud, donde, no obstante, la "intensificación de la vida [...] al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad

y remordimiento, impiedad y nueva fe", como precisa Gutiérrez Girardot (*Modernismo* 70). En definitiva, estos héroes cuestionan el orden burgués de la modernidad, ya sea para transformarlo a través del arte o ya sea para rechazarlo, pues, tal como sentencia Octavio Paz: "Desde su origen la poesía moderna ha sido una reacción frente, hacia y contra la modernidad" (*Los hijos del limo* 10). Desde esta perspectiva, ninguno de los dos tipos de novela de artista propuestos por Marcuse supone la consecución de una plenitud equivalente a la armoniosa unidad orgánica de la épica. No se trata de intentos de evasión de un tiempo desacralizado, signado por la incertidumbre, que enfrenta al sujeto artístico con su propia finitud: para "Wordsworth, Coleridge, Hölderlin, Jean Paul, Novalis, Hugo, Nerval— la poesía es la palabra del tiempo sin fechas. Pero también [...] la conciencia de la historia que es conciencia de muerte" (Paz, *Los hijos del limo* 87).

La tensión entre la plenitud y la duda resulta diáfana en *De sobremesa*, cuando el protagonista escribe hacia el final de su diario: "¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad" (Silva, 548). Si bien el poeta de Silva, José Fernández de Andrade, no emprende una tarea de transformación de la realidad equivalente a la del escultor de la novela de Díaz Rodríguez, el modelo romántico definido por Marcuse no agota la complejidad del sentido de este texto. Su protagonista hace gala de una pulsión erótica que es la antítesis del arte de interiores que cultiva el Des Esseintes de Huysmans en *À rebours*:

iAh!, ¡vivir la vida!, emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, [...] en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... Dime, Sáenz, ¿son todas esas experiencias opuestas y las visiones encontradas del Universo que me procuran, todo eso es lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos? (Silva, *De sobremesa* 310).

El *antimonde* literario que sirve de refugio al protagonista de *À rebours* es reproducido por el poeta Julio Guzmán en *El extraño* (1897), de Carlos Reyles. No obstante, este terminará renegando de su intelectualismo exacerbado en un discurso de ecos

calderonianos, cuando descubra, de igual forma que Segismundo, el valor de la experiencia directa para discernir entre la realidad y el sueño de la realidad: "Grande es ese mar que gime, ese viento que ruge. Yo sólo he hecho frases: no he sufrido, no he amado... Mi obra no hará palpar los corazones. ¡Mísero de mí! El amor y el dolor sólo son fecundos: lo intelectual es estéril; mi existencia no tiene objeto; ¡ay! no seré nada, nada, nada..." (Reyles, *El extraño* 93). El vitalismo de Fernández de Andrade no es equivalente a la declaración antiintelectualista de Guzmán: "No volveré a escribir un solo verso... Yo no soy poeta. [...] ¡Poeta yo! Llámame a mí con el mismo nombre con que los hombres han llamado a Esquilo, a Homero, al Dante, a Shakespeare, a Shelley..." (Silva, *De sobremesa* 302-303). Muy al contrario, unos párrafos más adelante el poeta de Silva reivindica la igualdad del valor epistemológico del arte respecto a otros ámbitos del saber, como hiciera Reyles en 1897 en su ensayo "La novela del porvenir", uno de los textos fundamentales de la polémica que sostuvo con Juan Valera sobre la novela moderna; el debate trascendió los intercambios dialécticos entre estos dos autores para convertirse en una de las muestras más representativas de la dinámica del campo literario hispánico finisecular. Pero el personaje de Silva va más allá en su defensa de la literatura al afirmar la superioridad del arte respecto a las religiones y la ciencia:

La vida, ¿quién sabe lo que es? Las religiones, no, puesto que la consideran como un paso para otras regiones; la ciencia, no, porque apenas investiga las leyes que la rigen sin descubrir su causa ni su objeto. Tal vez el arte que la copia... Tal vez el amor que la crea... (Silva, *De sobremesa* 308).

El sujeto artístico de Silva persiste en sus convicciones estéticas y neoidealistas, al tiempo que hace explícita la asunción de la incertidumbre moderna a través de ese "tal vez" que cruza el texto. Fernández de Andrade es un modernista moderno que asume la validez limitada de cualquier conocimiento de la realidad y la finitud como cualidad de la existencia. De ahí que se muestre plenamente consciente de las condiciones materiales e históricas que determinan el orden social, cuando elabora un proyecto de modernización del propio país durante su estancia en los Alpes suizos. Como vimos, esa presencia de la realidad material en el discurso de los sujetos artísticos de la tradición hispanoamericana constituye su rasgo distintivo frente a sus antecedentes europeos. Si bien, como ha estudiado Meyer-Minnemann, la entrada de la realidad material junto con el vitalismo de estirpe de nietzscheana pueden rastrearse también

en las novelas de artista europeas publicadas en torno al 1900, tras la fase decadentista de la narrativa de fin de siglo. El cesarismo de los sujetos artísticos de esta segunda fase, que Meyer-Minemann denomina heroica, es otro modo de distanciarse de la coyuntura social de la modernidad; y el mencionado vitalismo nietzscheano sirve de fundamento para la liberación del artista de su exilio en la torre de marfil. Pero volviendo a la novela de Silva, no creo aventurado interpretar la inacción política de Fernández de Andrade como la negativa del poeta a claudicar; esto es, el que no llegue a poner en práctica su proyecto de modernización implica el rechazo del pacto fáustico con el diablo, pues los grandes desarrollos que proyecta terminarían por exigir grandes costes humanos, así como la traición de sus convicciones neoidealistas. Desde esta perspectiva, la epifanía de Fernández de Andrade consiste, pues, en asumir la incertidumbre de la verdad accesible, del "sueño luminoso de mi espíritu", y desconfiar de las garantías que ofrece el discurso dominante, desconfiar de "eso que los hombres llaman Realidad" (Silva, *De sobremesa* 548).

Marcuse estudia un tercer tipo de novelas protagonizadas por artistas, aquellas en las que el personaje renuncia a su singular forma de vida, asimilándose voluntariamente al mundo que lo rodea. Estas no serían novelas de artista propiamente dichas (*Künstlerroman*), sino que "the artist novel is transformed into an epic and objective "novel of education" (*Bildungsroman*)"² (Marcuse, "The German Artist Novel" 74). Esta transformación de la novela resulta solidaria con la que experimenta el personaje, que abandona la práctica estética en favor de una profesión aceptada como tal por el grupo social en el que busca integrarse. Su renuncia es interpretada por Marcuse como un intento de recuperación del sentido épico de la vida tras la disolución de la armoniosa unidad de tiempos pasados. El poeta épico moderno

2 || En fechas más recientes Roberta Seret reformula la distinción de Marcuse entre *Künstlerroman* y *Bildungsroman* en su ensayo *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman* (1992). Seret incide en la diferencia entre el *Künstlerroman* moderno y la *artist novel*. El primero constituiría una forma específica del *Bildungsroman*, donde se ficcionaliza el proceso formativo de un artista desde su infancia hasta la madurez, "the protagonist is in the process of developing into an artist". Mientras la denominación *artist novel* designaría aquellas novelas en las que "the protagonist is already a formed artist" (96). Dicha reformulación es llevada a cabo en el contexto de un trabajo que concibe la trayectoria del artista como una variante específica del tópico literario del viaje y, más precisamente, del viaje interior. En el presente trabajo he optado por el enfoque de Marcuse con el fin de poner de manifiesto el rasgo distintivo de las novelas de artista hispanoamericanas: la actitud ambivalente de sus héroes respecto al mundo que los rodea.

asume que solo podrá integrarse en el mundo que lo rodea en la medida en que abandone todo deseo personal: en la medida en la que no quiera ser un individuo, puede ser todos. Su renuncia consciente se revela como la condición de posibilidad para recuperar, en cierto sentido, la objetividad épica, para ensayar la reconciliación con la vida, siquiera en la esfera de la novela. Una de las ficcionalizaciones más acabadas de este proceso de renuncia la encontramos del lado oriental del Atlántico, se trata de *Camino de perfección* (1902), de Pío Baroja. Su protagonista, el pintor Fernando Ossorio, es presentado como un *flâneur* hiperestésico, un extraño entre la multitud "de gente atildada [...] que constituye la burguesía madrileña pobre" (Baroja, *Camino de perfección* 16). La renuncia al trabajo artístico y a la modernidad urbana hacen posible su integración (¿y evasión?) en la realidad aproblemática de una comunidad rural.

En definitiva, estas novelas de formación protagonizadas por un artista junto con las novelas de artista propiamente dichas, románticas y realista-objetivistas, serían tres formas de ofrecer una respuesta a la pregunta que lleva a los escritores a concebirse ellos mismos y a otros artistas como materia novelable: "¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?" (Hölderlin, *Poesía completa* 69).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2011.
- Altamirano, Carlos, dir. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Baroja, Pío. *Camino de perfección*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.
- _____. *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1972.
- Bourdieu, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Eudeba / Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Calvo Serraller, Francisco. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori, 1990.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Ed. Almudena Mejías Alonso. Madrid: Cátedra, 2009.
- Dominici, Pedro César. *La tristeza voluptuosa*. Madrid: Bernardo Rodríguez, 1899.
- Gicovate, Bernardo. "José Asunción Silva y la decadencia europea". *José Asunción Silva: vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 107-123.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". José Asunción Silva. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, 1990. 623-635.
- _____. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.
- Hegel, Georg W. Friedrich. *Lecciones sobre la Estética*. Trad. Hermenegildo Giner de los Ríos. Algete: Jorge A. Mestas, 2003.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Trad. Joaquín Díez-Canedo. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1969.
- Hölderlin, Friedrich. *Poesía completa* tomo II. Trad. Federico Corbea. Barcelona: Ediciones 29, 1977.
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*. Ed. Daniel Grojnowski. Paris: GF Flammarion, 2004.
- Lukács, György. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Marcuse, Herbert. "The German Artist Novel: Introduction". *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse*. Ed. Douglas Keller (Vol. 4). Oxon: Routledge, 2007. 71-81.
- Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Orjuela, Héctor H. "J. K. Huysmans, María Brashkirtseff y Silva". José Asunción Silva: *vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 471-484.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo, 2009.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- Reyles, Carlos. *Academias. El Extraño*. Madrid: Estudio Tipográfico de Ricardo Fe, 1897.
- _____. "La novela del provenir". *Ensayos I*. Ed. Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1965. 29-34.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Ed. Susana Zanetti y Nora Dottori. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Seret, Roberta. *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa*. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.