

No soy práctico [...]. *Percibir bien la realidad* y obrar en consecuencia es ser *práctico*. Para mí lo que se llama *percibir la realidad* quiere decir *no percibir toda la realidad*, ver apenas una parte de ella, la despreciable, la nula, la que no me importa. ¿La realidad?... Llamam *la realidad* todo lo mediocre, todo lo trivial, todo lo insignificante, todo lo despreciable; un hombre práctico es el que poniendo una inteligencia escasa al servicio de pasiones mediocres, se constituye una renta vitalicia de impresiones que no valen la pena de sentir las. De esa concepción del individuo arranca la organización actual de la sociedad, que el más ilustre de sus detractores llama «una sociedad anónima para la producción de la vida de emociones limitadas», y esa concepción de la vida sirve de base estética de Max Nordau que clasifica las verdaderas obras de arte como productos patológicos y a la asquerosa utopía socialista que en los falansterios con que sueña para el futuro, repartirá por igual pitanza y vestidos a los genios y a los idiotas. ¡La realidad! ¡La vida real! ¡Los hombres prácticos!... ¡Horror!... Ser práctico es aplicarse a una empresa mezquina y ridícula...<sup>6</sup>.

Rebelarse contra lo que Max Nordau y su «práctica» sociedad «llaman realidad» pasa para el modernista por poetizar la vida, por embriagarla de arte, por darle un sentido estético. Pero mientras que este rechazo y rebeldía frente a la sociedad es un gesto romántico, la actitud en que se resuelve, sin embargo, dista mucho de la pasión y la acción románticas: «poetizar la vida», ahora, es una actitud pasiva que encuentra en el «interior» y el «sueño» su medida existencial.

El gesto de rechazo que el modernismo hereda del romanticismo se resuelve desde el «interior». Byron ha muerto y la «aventura», ahora, es la labor creativa de la imaginación. De la pasión al decoro. De la acción a la ilusión. La actualización de mundos lejanos y mejores es para estos artistas rebeldes de fin de siglo tarea de la imaginativa sobreexcitada e hipersensible, de la fantasía y el sueño, de la ilusión: es tarea estética.

El desprecio frente a la estrechez de la sociedad y su «realidad» se encierra y define, ahora, en el «interior» modernista, en el «interior» que acota, por ejemplo, *De sobremesa*, capaz de ser «una ronda fantástica». De ahí que Sáenz, hastiado «del ambiente mezquino y prosaico» que dice vivir en su trabajo como médico, acuda al salón de José Fernández en busca de un mundo poético. El mismo Sáenz lo explica:

... no visito a nadie y los sábados entro aquí a encontrar el comedor iluminado a giorno por treinta bujías diáfanas y perfumado por la profusión de flores raras que cubren la mesa y desbordan, multicolores, húmedas y frescas, de los jarrones de cristal de Murano; el brillo mate de la vieja vajilla de plata marcada con las armas de los Fernández de Sotomayor; las frágiles porcelanas decoradas a mano por artistas insignes; los cubiertos que parecen joyas; los manjares delicados, el rubio jerez añejo, el johanissberg seco, los burdeos y los borgoñas [...], y luego, en el ambiente suntuoso de este cuarto, el café aromático como esencia, los puros riquísimos y los cigarrillos que perfuman el aire...<sup>7</sup>.

Para fines de siglo, el «interior» cobraba una dimensión psíquica de «universo» privado. Walter Benjamin lo plantea, atestigüando, con ello, la actitud que el personaje de *De Sobremesa* nos acaba de revelar:

<sup>6</sup> José Asunción Silva, *De Sobremesa* (en *Obras Completas*, coord. y ed. de Héctor H. Orjuela, *Colec. Archivos* (7), 1990, pp. 227-351), p. 296.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 230.

Para el ciudadano privado, por primera vez el espacio de vivir se empezó a distinguir de su lugar de trabajo. El primero se constituyó en el «interior» [...], nacen las fantasmagorías del interior. Éste representó el universo para el ciudadano privado. En él reunió lo lejano en el espacio y en el tiempo. Su estudio era un palco en el teatro del mundo<sup>8</sup>.

La novela, especie de «laboratorio» que deconstruye el modernismo y sus actitudes, es escenario de esta vivencia del «interior». Objetivamente, sus interiores reflejan el estatus de «nuevo rico» que vive el burgués [u oligarca aburguesado] hispanoamericano, que, para los tiempos modernistas, podía permitirse el lujo del arte y reproducir en el interior de sus casas el cosmopolitismo de pastiche que la misma arquitectura urbana reflejaba.

Estéticamente, son interiores de «museo», interiores de coleccionistas que resumían la historia del arte y el arte universal en sus paredes. Verdaderas labores de estetas, son «universos» ordenados artísticamente. Son la atmósfera necesaria para la existencia estética y sus fantasmagorías. El «interior» de estas salas se ofrece como el correlato del «interior» vivencial de aquellos que, si vivían acaso como burgueses, podían trascender ese cerco desde el palco de su espacio privado. La «Torre de los Panoramas» de Herrera y Reissig fue, por ello, un rótulo más que significativo. Plagada la novela modernista de interiores de lujo de «nuevo rico» que acotaban un universo poético como estrategia existencial, basten dos de tantos ejemplos:

- La salita con las paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y plata hechos a mano, amueblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente; la alcoba tapizada de antiguos brocateles de iglesias, desteñidos por el tiempo; con su mobiliario auténtico del siglo XVI y el cuarto de baño, donde lucía una tina de cristal y de níquel, sobre la decoración pompeyana de las paredes y del piso, sugerían la idea de que algún poeta que se hubiera consagrado a las artes decorativas, un Walter Crane o un William Morris, por ejemplo, hubiera dirigido la instalación, detalle a detalle (Sala de Lelia Orlof, en *De Sobremesa*, op. cit., p. 254).

- ...él estaba recostado en el sofá Luis XVI y ella arrodillada en el suelo, sobre la piel de oso blanco que se extendía delante de aquel mueble. A la mortecina luz que entraba por las persianas, entreabiertas apenas, distinguíase una verdadera profusión de objetos artísticos, puestos aquí y allá con estudiado desorden, interceptando el paso por todas partes. Tapices flamencos muy bien imitados, lienzos de buenas firmas, dibujos estrambóticos y armaduras y caretas japonesas cubrían las paredes y subían hasta el techo, adquiriendo en la penumbra formas raras y caprichosas. Todo tenía allí sello personalísimo, hasta el penetrante y exótico perfume que embalsamaba el aire y que hacía pensar, no sé por qué, en las cosas de encantamiento (Sala de Sara, en *El extraño*<sup>9</sup>).

El mundo novelesco que acotan las novelas de arte y de artista del modernismo es la «realidad» en que se resuelve la existencia estética con la que el artista se enfrenta a la «realidad» de su sociedad. El espacio que enmarcan, crean y recrean estas novelas, en efecto, se construye y define

<sup>8</sup> Walter Benjamin, «París, capital del siglo XIX», en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta Agostini, 1986, p. 132.

<sup>9</sup> Carlos Reyes, *El extraño* (en *Cuentos Completos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 37-83), p. 50.

por la misma avidez sincrética y vivencia poética que, por ejemplo, se observa, significativamente, en la mesa de trabajo del protagonista de *De Sobremesa*:

Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tibulo [...]; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General [...]; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro [...]; un pañuelo de batista perfumado [...], y presidía esa junta heteróclita el ídolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio, en tu última excursión, y una estatua griega de mármol blanco<sup>10</sup>.

La «realidad novelesca» es, de este modo, una realidad poetizada. La misma mirada culturalista que rige la prosa de estas novelas se convierte en la medida vivencial de sus personajes. La atmósfera novelada es una atmósfera retenida en lienzos y evocada en músicas. Los personajes respiran un mundo de artificio poético que se alza sobre la «realidad» práctica y mediocre que más arriba despreciaba Fernández, respiran un aire concebido como música y pintura, con espesor de museo y densidad intertextual:

Sentada ella al piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de *Hamlet*, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa... (*De Sobremesa*, op. cit., pp. 242-243).

Construyendo un mundo que vuela poéticamente sobre el tiempo y la vida en que les tocó nacer, las novelas de arte y de artista, al compás de los poetas modernistas, reflejando y reflexionando sus actitudes, «materializan» en sus páginas la fusión arte-vida que ellos experimentaron. «En verdad, vivo de poesía», confesaba Darío, como lo confiesa, por ejemplo, Fernández en *De Sobremesa*: «todo se complica dentro de mí, y toma visos literarios, una curiosidad se agrega a otra, *los atractivos de la obra de arte me hacen olvidar los más graves intereses de la vida...*» (p. 296), y, más adelante: «me entretengo en describir, poseído de *mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria...*» (p. 302).

Todo toma «visos literarios» para los personajes de estas novelas. Los artistas que las componen padecen todos de esa «manía» a la que alude Fernández. Protagonistas novelescos, los poetas, pintores y músicos captan la realidad con mirada y sensibilidad artística, y desde los mismos presupuestos estéticos que sus autores. Sirva como ejemplo la forma en que Alberto, escultor protagonista de *Ídolos Rotos*, percibe la naturaleza. Alberto, atestiguando en su manera de vivir y mirar la misma poética que su narrador, percibe el paisaje con ojos de artista impresionista, recordándonos a Darío y su «poeta lírico incorregible» que sube al cerro Alegre de Valparaíso «en busca de impresiones y cuadros»<sup>11</sup>:

<sup>10</sup> José Asunción Silva, *De Sobremesa*, op. cit., p. 231.

<sup>11</sup> Rubén Darío, «En busca de cuadros», de *En Chile, incluido en Azul...*, Madrid, Austral, 1972, pp. 91-92.

Tan escrupulosa y sagrada atención Alberto ponía en seguir los cambios de la luz y las diversas tintas de las aguas y del cielo, que algunos crepúsculos, con sus más imperceptibles pinceladas, quedábansele hasta mucho tiempo después resplandeciendo en la memoria. Ya era un ocaso en que un largo nubarrón plomizo, como densa faja de brumas, ocupaba el horizonte; por sobre la nube, un haz de tintas pálidas, que se desmayaban y morían como pétalos de flores enfermas; debajo entre la nube y las aguas del mar, una tenue raya de color de fuego, como hecha con pincel fino y primoroso...<sup>12</sup>.

Hacer arte de la vida, pose del gesto, poesía de la palabra..., ésa es la prédica de los personajes de estas novelas en las que el modernismo despliega su andadura poética. Incluso en *La gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta, desde la España del barroco, tiempo que, como el modernista, imponía el decorado y la pose escénica, el mundo como teatro, nos presenta a todo un coleccionista artístico, todo un esteta que, traspuesto a fines del XIX, bien podría encarnarse por su actitud estética en un Dorian Gray, para quien la vida era «la primera y más grande de las artes». Se trata de don Alonso Blázquez Serrano:

Amaba los ricos objetos, el aparato palaciego, la numerosa servidumbre. La mucha hacienda servía ante todo, según él, para no envilecerse en ganarla y poder mostrar mejor la alta guisa del ánimo [...]. Pensaba que por encima de todo acto del hombre debía palpar un gesto generoso y brillante, como la pluma en el sombrero.

Su lujo en el vestir burlaba las pragmáticas. Nadie usaba en la corte espada más larga que la suya, ni lechuguilla más elegante y más ancha. Hacía tejer en Milán sus brocados y brocaletes..., y sólo los lapidarios de Florencia eran dignos de grabar el ónix y la cornalina para el sello de sus sortijas y el pomo de sus dagas<sup>13</sup>.

El modernismo lleva a su novela la vivencia estética que sus artistas convirtieron en máxima. Las mismas conversaciones, conducidas «con bridas de oro», y los mismos gestos que dan vida al mundo novelesco son artificiosos productos estéticos, movimientos calculados con finura artística. Así, por ejemplo, se mueve y se concibe Guzmán en *El extraño*, haciendo de la vida una obra de arte. Guzmán compone su apostura con el mismo cuidado con el que cincela sus versos, sus «Zafiros», y ritma sus gestos con la misma unción con que pule sus uñas y se atavía cada día. Cada uno de sus gestos tiene factura estética, cada escena de su vida parece elaborada desde su «taller», con una radical conciencia del artificio que conlleva:

...Guzmán, con la serenidad del artista absorbido en su obra, la cubría de violetas. Tenía la canasta en la mano, y sin levantarse iba cogiendo los ramilletes y poniéndolos con peregrino arte en la cabeza, sobre el busto y el cuello de su amada.

De vez en cuando echábase hacia atrás para estudiar el efecto...<sup>14</sup>.

Impregnadas del arte de sus poetas, pintores y músicos, las novelas modernistas ritman sus acciones con la misma conciencia con que se libran a su tarea de coleccionistas. Como los gestos y la compostura, los objetos que pueblan estas novelas materializan la existencia estética de sus perso-

<sup>12</sup> Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos Rotos (en Narrativa y Ensayo, pr. de Orlando Araujo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 3-163), p. 122.*

<sup>13</sup> Enrique Larreta, *La gloria de don Ramiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 29-30.*

<sup>14</sup> Carlos Reyles, *El extraño*, op. cit., pp. 63-64.

najes. Ahí, por ejemplo, las tazas en las que los personajes de *Amistad Funesta* realizan un gesto tan cotidiano como tomar chocolate. Sí, tazas con dimensiones simbólicas y trabajadas con filigrana de esteta:

Las tazas eran de esos coquillos negros de óvalo perfecto, que los indígenas realzan con caprichosas labores y leyendas [...]. Y estos coquillos negros estaban muy pulidos por dentro, y en todo su exterior trabajados en relieve sutil como encaje. Cada taza descansaba en una trípode de plata, formada por un atributo de algún ave o fiera de América, y las dos asas eran dos preciosas miniaturas, en plata también, del animal simbolizado en la trípode<sup>15</sup>.

El gesto de rebelión y rechazo antiburgués y, por ende, antisocial que conllevaba el resolverse por la existencia estética no deja de insertarse, sin embargo, en la dialéctica autocrítica y paradójica del modernismo.

Por ello, *De Sobremesa*, la misma novela que marca el culmen de la existencia estética como estrategia espiritual frente a la mediocridad que los burgueses «llaman realidad» no deja de exhibir la condición de «rastacuero» que la radical conciencia autocrítica de Fernández, «le richissime américain», explicita<sup>16</sup>. El poeta modernista descubre, así, su tramoya, su misma ambigüedad de anfibio, de poeta burgués que clama contra la burguesía de «la vida y el tiempo en que le tocó nacer», vida y tiempo que asumió del mismo modo que detestó.

Por lo mismo, *El extraño*, la misma novela que exaspera el artificio de esteta que pule versos con la misma conciencia artística con que compone y calcula sus gestos diarios y su propia vida amorosa, no deja de atisbar la esterilidad de su «interior», sus fantasmagorías y su utillería:

En su aislamiento sentía vagamente el vacío de no tener ninguna tarea que le pusiera en relación con los demás hombres, y al mismo tiempo repugnancia y miedo de llenarlo [...]. «Para obrar es necesario endurecerse, y yo no he hecho otra cosa que refinarme», reflexionaba, y la nítida y justa conciencia de su desemejanza, lo hacía retirarse de los cristales, coger la pluma y, si no contento, al menos resignado, meterse de nuevo en sí, como el caracol en su concha cuando hace frío<sup>17</sup>.

En este párrafo, Julio Guzmán toma conciencia de la propia esterilidad de su vivencia estética. Si la andadura del modernismo resigue esa concienciación que *El extraño* atisba, es la novela modernista el terreno que la reflexiona. En el paso que va de las «Palabras Liminares» de *Prosas Profanas* al «Prefacio» de *Cantos de Vida y Esperanza* encontramos la inflexión de un modernismo que reflexionó con Guzmán mirando desde su ventana y atisbando el vacío que separaba a su pluma del resto de los hombres.

Si Martí, poeta, revolucionario y visionario, tuvo conciencia de la necesidad de esa inflexión ya desde sus primeros pasos, los primeros pasos del propio modernismo, y ya desde su olvidada «noveluca rosa» de 1885, *Amistad Funesta*, donde concibió con Juan Jerez la semilla del «poeta apostóli-

<sup>15</sup> José Martí, *Amistad Funesta*, op. cit., p. 206.

<sup>16</sup> *El espíritu crítico de Fernández radicaliza su misma paradoja existencial de rastacuero lúcido: «¡...y venir a convertirme en el rastacuero ridículo, en el snob grotesco que en algunos momentos me siento! ¡Vanidad que te solazas al leer el suelto en el que Gil Blas anuncia que el richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade compró tal cuadro de Raffaele, y te hinchas como un pavo real que abre la verde-léctrica cola constelada de ojos, cuando al rodar la victoria de la Orlof [...] algún gomoso zute, murmura fascinado por la elegancia de los caballos o la excentricidad del vestido de la impure y le dice al compañero: —...Tiens, regarde, ma vieille! Epatante la maitresse du poète!...»* (De *Sobremesa*, op. cit., p. 249).

<sup>17</sup> Carlos Reyles, *El extraño*, op. cit., p. 61.