

El objeto y la máscara. Dos figuraciones modernistas entre la mesa de
ónix y el escritorio

The object and the mask. Two modernist figurations between the onyx
table and the desk

Yamila Martínez Pandiani¹

UBA-INDEAL

ymartinezpandiani@gmail.com

Resumen: El objetivo de este estudio es trazar un recorrido crítico por un conjunto específico de objetos del interior burgués de dos autobiografías noveladas, *novelas de artista* (Gutiérrez Girardot, 1987; Meyer Minnemann, 1991) producidas en el marco de la cultura material y la amenazada sensibilidad modernista (Montaldo, 1994), en el contexto transatlántico (1880-1930). La hipótesis de este artículo sostiene que en *Lucía Jeréz* de José Martí y *De sobremesa* de José Asunción Silva, a partir de los objetos, entre el escritorio en que producen y los objetos que describen, se edifican figuraciones autorales para hacer visible una gama de debates entre los que capitanean la tensión arte-vida, la problemática del ser artista en la Latinoamérica decimonónica finisecular y, en definitiva, la remanida discusión acerca de la función del arte en la sociedad mercantil.

Palabras clave: Figura de autor – Autobiografías noveladas – Siglo XIX – Latinoamérica

Abstract: The aim of this study is to provide a critical overview of a specific set of objects within the bourgeois interior featured in two fictionalized autobiographies and artist novels (Gutiérrez Girardot, 1987; Meyer Minnemann, 1991), produced within the framework of material culture and the threatened modernist sensibility (Montaldo, 1994) in the transatlantic context (1880-1930). The hypothesis of this article posits that in *Lucía Jérez* by José Martí and *De sobremesa* by José Asunción Silva, authorial figurations are constructed through these objects—bridging the gap between the desks where the works are produced and the objects described within the narratives. These figurations serve to visualize a range of debates, including those centered on the tension between art and life, the complexities of the artist's identity in turn-of-the-century Latin America, and, ultimately, the perennial discourse regarding the function of art in a mercantile society.

Keywords: Author figure – Fictionalized autobiographies – 19th century – Latin America Studies

¹ Yamila Martínez Pandiani es becaria doctoral de la UBA e integrante del proyecto UBACyT "Creación y promoción de un objeto: crítica de la literatura latinoamericana" (INDEAL, FFyL-UBA). Su área de especialización comprende las literaturas del yo, específicamente lo autoficcional en las obras de Sergio Pitol y Ricardo Piglia. Paralelamente, ejerce como docente de Lengua y Literatura en el nivel secundario en Buenos Aires, Argentina.

La *novela de artista* latinoamericana hace su aparición en las letras decimonónicas de América Latina como marca de su madurez. En “El idioma español se pone de pie” (Paz 12) ante una serie específica de problemas locales, que incluye el desplazamiento que tuvo la función del intelectual² durante el momento que bien resumió Ángel Rama con la fórmula “periodo de modernización” (*Literatura y clase social* 4)³, en el que se observa “una peculiar toma de conciencia del sujeto y cultura que resultó de una crisis ideológica” (Molloy 14). A los cambios en las condiciones de producción y consumo artístico se le sumó el deseo de integración en el mercado internacional pese a que la profesionalización del escritor aún estaba en tránsito.

Quienes se situaron sobre los presupuestos de la matriz europea de la *novela de artista* (y se la apropiaron) “*nacionalizaron*⁴ el modelo porque servía para articular la conciencia de la propia situación” (Gutiérrez Girardot 64). La invención de un set de formas propias, en la adopción dislocada de la forma europea, fundió tradición con singularidad latinoamericana, desde el entendimiento de que las identidades nacionales, dentro de las cuales la autopercepción letrada en el siglo era tan solo una parte, estaban atadas a “una economía de la capitalización de los bienes simbólicos, regulados en su gran mayoría por una gramática de la acumulación” (González Stephan 3).

Los interiores de la burguesía local alojaban un conjunto heterogéneo de objetos suntuosos que, como otros espacios de la modernidad (desde las

² Frente a la concepción de “literatura pura” de Pedro Henríquez Ureña, en *Literatura y clase social*, Rama indica que, aunque los hombres de letras hayan ejercido el periodismo o hayan trabajado como maestros (o las dos cosas), algunos mantuvieron lugar en la política y cierto status dentro de los proyectos nacionales, es decir, no siempre terminaron como asalariados al margen. Se podría argüir, no obstante, que eso no se dio en la gran mayoría de los casos, fueron casos aislados aquellos que pudieron sostener su centralidad.

³ Se refiere al momento en el que se “fragua el sistema literario hispanoamericano” (1870-1910) sin contar el caso de Brasil, cuyo tiempo de conclusión, como también señala Rama, es 1922.

⁴ Cursivas del original.

plazas y las avenidas hasta los teatros o los museos, los trenes o las obras dedicadas a mejorar las vidas de los ciudadanos en las grandes ciudades), se constituyeron como decisivos en la conformación de lo nacional y, por extensión, en la “afirmación del yo del propietario” (González Stephan 7).

Esa renovación cultural⁵, que buscaba emparejar a las naciones periféricas con las grandes metrópolis culturales, se ha novelado con el método paradójico de tomar el impulso francés para definir la propia forma estética⁶. Los interiores en algunas novelas (espacios que funcionan a la vez como lugares de sociabilidad, museos personales y parques de diversiones privados), como *Amistad funesta* (también conocida como *Lucía Jerez*⁷) de José Martí y *De sobremesa* de José Asunción Silva, exhiben una serie de objetos de origen dispar, que retratan a los personajes a los que pertenecen y son funcionales, a la vez, a la imagen-concepto de sí que el autor busca instalar en su medio.

En ambas novelas, con los objetos como indicadores, se proponen dos modelos de héroe para la realidad latinoamericana: el que encarna el personaje de Juan Jeréz, el “noble romántico” (Gutiérrez Girardot 63), que es, a un mismo tiempo, sensible, gentil, patriota y liberal, y el que representa José Fernández de Sotomayor y Andrade, “artista conflictuado” que, aunque

⁵ Lo que se renovó no solo fue la forma estética sino también el modo anquilosado de leer del público lector. Cfr. Ángel Rama (*Literatura y clase social* 7).

⁶ Al respecto, en “La novela hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo” Klaus Meyer Minnemann dice que entre el modelo y su apropiación hay una diferencia de intenciones. La cita textual reza: “El modernismo hispanoamericano escogió como punto de orientación los procedimientos y actitudes de la literatura europea finisecular, que había conocido a través de la divulgación francesa. Hay que añadir, sin embargo, que no los escogió para realizar las mismas intenciones” (432). En la novela modernista hispanoamericana, existen elementos ausentes en el marco europeo.

⁷ De aquí en adelante se utilizará la denominación “Lucía Jerez” puesto que es el título de la edición que se utilizó para este trabajo. En el prólogo de dicha edición, adicionalmente, surge que el cambio de nombre, de algún modo, denota “la importancia psicológica del principal *dramatis persona* [sic] de la obra” (Martí 38) y es, a la vez, un guiño, una pista clave para las lecturas de la obra que encuentran en sus páginas detalles de carácter autobiográfico. Se ha dicho que Martí inserta en *Lucía Jerez* algunas cuestiones propias de la “idiosincrasia de su propia esposa, Carmen Zayas Bazán, de la cual estaba definitivamente separado” (Martí 39).

idealista, desdeña lo popular, y deja entrever las manías y disconformidades de la clase a la que representa. El discurso modernista, en su “relación activa con lo cultural” (Montaldo 61), modeliza mediante una serie de objetos cargados de valor simbólico algunas tensiones sociohistóricas. Con dos citas de *Lucía Jeréz* y *De sobremesa* como puntos de partida y una trama de intervenciones críticas, la hipótesis de este artículo sostiene es que los autores, a partir de los objetos, entre el escritorio en que producen y los objetos que describen, edifican sus propias figuraciones autorales para hacer visible una gama de debates entre los que capitanean la tensión arte-vida, la problemática del ser artista en la Latinoamérica decimonónica finisecular y, en definitiva, la remanida discusión acerca de la función del arte.

Una mesa para la patria

En *El sistema de los objetos* (1968), Jean Baudrillard puso de manifiesto que estos dentro de las sociedades de consumo permitían “sublimar” aquello que el hombre deseaba más que resolver sus urgencias⁸, lo cual se observa en *Lucía Jeréz*, donde Martí evidencia su estima por los impresionistas y la prosa pictórica⁹, al describir una sala en la que campea una serie de muebles característicos del sincrético interior burgués y, por intermedio de la figura heroica de Juan Jeréz, se introduce una crítica a la realidad dominante:

La antesala era linda y pequeña, como que se tiene que ser pequeño para ser lindo. De unos tulipanes de cristal trenzado, suspendidos en un ramo del techo por un tubo oculto entre hojas de tulipán simuladas en bronce, caía sobre la mesa de ónix la claridad anaranjada y suave de la lámpara de luz eléctrica incandescente. No había más asientos que pequeñas mecedoras de Viena, de rejilla menuda y madera negra. El pavimento de mosaico de colores tenues que, como el de los atrios de Pompeya, tenía la inscripción

⁸ Cfr. *Poética de los objetos. Analizar y escribir ficción: una relectura de la narratología* de Irene Klein. Especialmente relevante para el tema de este artículo es el capítulo titulado “Los objetos en la narración ficcional”.

⁹ Cfr. “Comienzos del modernismo en la novela” de Enrique Anderson Imbert.

“Salve”, en el umbral, estaba lleno de banquetas revueltas, como de habitación en que se vive: porque las habitaciones se han de tener lindas, no para enseñarlas, por vanidad, a las visitas, sino para vivir en ellas. Mejora y alivia el contacto constante de lo bello. Todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros, negocios y afectos, ¡aun en nuestros países azules! Conviene tener siempre delante de los ojos, alrededor, ornando las paredes, animando los rincones donde se refugia la sombra, objetos bellos, que la colorean y la disipen. Linda era la antesala, pintado el techo con los bordes de guirnalda de flores silvestres, las paredes cubiertas, en sus marcos de roble liso dorado, de cuadros de Madrazo y de Nittis, de Fortuny y de Pasini, grabados en Goupil (...) En la mitad del testero que daba frente a la puerta del corredor, una esbelta columna de mármol negro sustentaba un aéreo busto de la Mignon de Goethe, en mármol blanco, a cuyos pies, en un gran vaso de porcelana de Tokio, de ramazones azules, Ana ponía siempre mazos de jazmines y de lirios (...) Y en las esquinas de la habitación, en caballetes negros, sin ornamentos dorados, ostentaban su rica encuadernación cuatro grandes volúmenes. El Cuervo, de Edgar Poe (...) con láminas, de Gustavo Doré (...): el Rubaiyat, el poema persa, (...) con los dibujos apodícticos del norteamericano Elihu Vedder; un rico ejemplar manuscrito, empastado en seda lila, de Las Noches, de Alfredo Musset; y un Wilhelm Meister, el libro de Mignon, cuya pasta original, recargada de arabescos insignificantes, había hecho reemplazar Juan, en París, por una de tafilete negro mate embutido con piedras preciosas. (Martí 82-84)

Se observa que la disposición específica del interior es el medio para un fin bien concreto, para dar cuenta de cómo los contemporáneos, en afinidad con el utilitarismo, adquirirían para exhibir, como forma de posicionamiento y refuerzo de cierto status social. En ese sentido, al detenerse el autor sobre espacio y los objetos que lo configuran como tal, hace de la letra propia una trinchera y afirma su propia posición sobre el panorama en el cual se inscribe. El lugar que ocupa Martí en su época es especialmente significativo, toda vez que hay en él una tensión irresoluble entre refinamiento y deseo revolucionario.

En este punto, es importante recordar que, en toda autobiografía novelada (como la que nos compete) el pacto autobiográfico se ve alterado, no es absoluta la identidad autor-narrador-personaje. No obstante, es inevitable notar que (más allá de implicarse en el personaje de Manuelillo o en Keleffy, como ha insistido la crítica) José Martí se encarga de inyectar en el terreno de lo conocido, el de la productividad económica, y desde un narrador externo (que pone de relieve a los objetos) una acusación a quienes en los “países azules” aglomeran bienespreciados por “vanidad” y no por verdadera valoración de lo bello.

El gesto autobiográfico es en el caso concreto significativo, si consideramos que la operación que se pone en marcha no olvida en el proceso al público lector. Como ya ha señalado Meyer Minnemann son importantes las condiciones del encargo, se escribió para lectores a los que les interesaba, en particular, las novelas románticas. Se escribió por encargo y se publicó con seudónimo y por entregas¹⁰. La intervención del narrador en la novela, en el contexto específico, precisa que el arte es, por un lado, imprescindible para la vida hogareña pero también un medio para la intervención política y la observación crítica de la realidad cotidiana.

La escena aglutina una buena cantidad de bienes materialespreciados en la época (una mesa de ónix, una lámpara, mecedoras de Viena, un jarrón de porcelana de Tokio, libros encuadernados, un busto, cuadros) que le permiten a Martí explorar lo espiritual desde lo material, deslindar atributos de los personajes a partir de una concentración específica de objetos, por las posibilidades asociativas que estos sugieren. Formas, colores, materiales, un listado posible de referencias artísticas, la flor del tulipán, señalan que quien habita la casa es gente de mundo, que ha viajado y adscribe a la tendencia

¹⁰ La obra se publicó por primera vez en 1885, por entregas, en *El Latino Americano* de Nueva York. Como volumen, se publicó ya entrado el siglo XX, gracias al trabajo de Gonzalo de Quesada, quien editó las *Obras completas* de José Martí.

exotista orientalizante. Asimismo, en la selección autoral permea el factor profético, como una pista para el lector atento: sabido es que el ónix fue una piedra de lujo, de gran valor en la joyería luctuosa, que anuncia en la obra, a un mismo tiempo, tanto la situación económica de quienes habitan en la casa como el final trágico de la misma.

La escena en la que se describe la sala funciona como una naturaleza muerta en la que importa la carga sensorial de la disposición de los objetos, puesto que, en definitiva, se escenifica una economía de clase. El uso simbólico de cada objeto se verá reforzado en una escena posterior, cuando los protagonistas tomen el chocolate en tazas de coco que, fuera de su obvia utilidad, tendrán el trabajo de simbolizar el temperamento de quienes las utilicen, en función de alguna característica específica de una diversidad cerrada de animales americanos¹¹.

Finalmente, el tratamiento de los objetos permite aquí identificar la ideología del autor (que también se desliza en la caracterización heroica de Juan Jeréz), puesto que, cuando dice “todo en la tierra, en estos tiempos negros, tiende a rebajar el alma, todo, libros y cuadros, negocios y afectos”, entre “libros” y “cuadros” podemos encontrar la misma palabra que articula

¹¹ Cintio Vitier, a propósito de este tema, habla de “tótem psíquico” (4). La cita es la siguiente: Eran unas tazas, extrañas también, en que Juan, amigo de cosas patrias, había sabido hacer que el artífice combinara la novedad y el arte. Las tazas eran de esos coquillos negros de óvalo perfecto, que los indígenas realzan con caprichosas labores y leyendas, sumisas estas como su condición, y aquellas pomposas, atrevidas y extrañas, muy llenas de alas y de serpientes, recuerdos tenaces de un arte original y desconocido que la conquista hundió en la tierra, a botes de lanza. 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. En tres colas de ardilla se asentaba la taza de Adela, y a su chocolate se asomaban las dos ardillas, como a un mar de nueces. Dos quetzales altivos, dos quetzales de cola de tres plumas, larga la del centro como una flecha verde, se asían a los bordes de la taza de Ana; ¡el quetzal noble, que cuando cae cautivo o ve rota la pluma larga de su cola, muere! Las asas de la taza de Lucía eran dos pumas elásticos y fieros, en la opuesta colocación de dos enemigos que se acechan: descansaba sobre tres garras de puma, el león americano. Dos águilas eran las asas de la de Juan. (Martí 85)

con “afectos”: “negocios”. En una tentativa contracultural, la sala se erige como una alternativa amable a la realidad, y toma el orientalismo europeo para enfrentar el avance de la mentalidad yanki¹².

En clave fictiva, entonces, podemos acordar que el escritor, de a poco, construye una cierta imagen descentrada de sí mismo, una proyección de deseo, la de un yo en una situación económica holgada pero con valores intactos, con leal respeto por lo postulado en sus intervenciones públicas. José Martí no nació en una familia acomodada, no tuvo la suerte que proyecta en el personaje de Juan Jerez¹³, pero sí insistió en fijar una imagen personal en parte similar a la de su protagonista: la de quien es noble, modesto y patriota¹⁴. Martí vivió con recursos limitados, estuvo en la cárcel y en el exilio. La “mesa de ónix” sobre la que cae “la claridad anaranjada y suave de la lámpara de luz eléctrica incandescente” no es una mesa de trabajo como la propia, sino un objeto estrictamente decorativo y por eso mismo es que le es útil, señala un vacío al interior del hogar burgués de muchos de sus compatriotas. El escritorio de Martí, humilde, abarrotado (y hasta improvisado), expresa la tensión arte-vida martiniana, problematiza su lugar como escritor, como artista, es el lugar contra-suntuoso ausente en la escena, desde donde es que se hace posible el espacio privilegiado imaginado, el sitio desde el cual, con el correr de la pluma, entre el diario, los libros y un

¹² Cfr. Martí, José. *Nuestra América y otros escritos*. Son reiteradas las ocasiones en las que Martí hace alusión a la mentalidad imperial estadounidense, el afán expansionista y la necesidad de distancia del yugo externo.

¹³ Cfr. Bejel (3).

¹⁴ Para un testimonio laudatorio de Martí en esta dirección, es pertinente la consulta de *El Martí que yo conocí* de Blanche Zacharie de Baralt, texto testimonial en el que, como si se mirase a través de un cristal, también es posible distinguir la figura del escritor cubano en el número 120 de la calle Front Street (90).

tintero, descansan quizás cartas sin abrir, papeles sueltos, y la “noveluca”¹⁵, que por sus valores es una novela para la patria¹⁶.

La lámpara del dandy

Recogida por la pantalla de gasa 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, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras, el resto de la estancia silenciosa. En el fondo de ella, atenuada por diminutas pantallas de rojiza gasa, luchaba con la semioscuridad circunvecina, la luz de las bujías del piano, en cuyo teclado abierto oponía su blancura brillante el marfil al negro mate del ébano. Sobre lo rojo de la pared, cubierta con opaco tapiz de lana, brillaban las cinceladuras de los puños y el acero terso de las hojas de dos espadas cruzadas en panoplia sobre una rodela, y destacándose del fondo oscuro del lienzo, limitado por el oro de un marco florentino, sonreía con expresión bonachona, la cabeza de un burgomaestre flamenco, copiada de Rembrandt. El humo de dos cigarrillos, cuyas puntas de fuego ardían en la penumbra, ondeaba en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara y el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente se fundía con el del cuero de Rusia en que estaba forrado el mobiliario. Una mano

¹⁵ Martí proporciona su explicación sobre porqué esta obra es, para él, objeto de vergüenza pero no está de más recordar, al margen, como enseña Meyer Minnemann que la desconfianza a la novela viene del hecho de que era el “género preferido de las pretensiones naturalistas” (“La novela hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo” 434).

¹⁶ “Elipsis, anocolutos, pleonasmos, neologismos, hipérbatos, oraciones nominales exclamativas, núcleos sintácticos dispersos, parecen descarrilamientos de la gramática; en realidad es que Martí está encarrilando sus afectos por nuevas vías. En nuevas vías corren, por ejemplo, el relato y el diálogo. Frecuente, y hábil, es el uso del ‘estilo indirecto’ o ‘estilo vivido’. Martí se pone a vivir las palabras de sus personajes, a desdoblarse para imitar irónicamente la entonación con que fueron pronunciadas. Es decir, que Martí, en vez de anotar objetivamente, y como desde fuera, los diálogos o los pensamientos de sus personajes, suele transportarse efusivamente al centro mismo de la acción novelesca y nos da una versión subjetiva, impresionista, de lo que allí se está diciendo o pensando” (Anderson Imbert 523). Mientras delimita su parecer sobre los roles y lugares adecuados para hombres y mujeres en la sociedad, en un reparto que confina a las mujeres al interior y otorga la esfera pública a los hombres, de allí también viene la peligrosidad del modelo de mujer de *Lucía Jerez*, que en su calidad de insumisa es subversiva para el orden de las cosas que el autor busca delimitar.

de hombre se avanzó sobre el terciopelo de la carpeta, frotó una cerilla y encendió las seis bujías puestas en pesado candelabro de bronce cercano a la lámpara. Con el aumento de luz fue visible el grupo que guardaba silencio: el fino perfil árabe de José Fernández. (Silva 295)

Cuando Silva murió encontraron, en su escritorio, una libreta de cheques del Banco Bogotá, que en el talón del último cheque tenía un giro para el administrador de la fábrica y una suma de dinero dirigida al florista, a quien le habría encargado un ramo de flores para su hermana menor, Chula¹⁷. El descubrimiento retrata la inadecuación de Silva ante su propia realidad económica, pero, más allá de eso, tensiona la dupla arte-vida y remite, en simultáneo, a su pesada herencia familiar. Silva, en *De sobremesa*, presenta una resolución imaginaria a un conjunto de problemas personales: el de su crisis económica pero también el de la recepción de su *ficción de autor*, en términos de Premat, en el marco de la sociedad bogotana de la época (materialista, pacata y hostil hacia la sensibilidad artística de la Regeneración¹⁸).

Inquieto, el descontento silvano ya podía leerse en la sobrevaloración del pasado de “Al pie de la estatua”, que dedica “a Caracas”, en *Libro de versos* (1891-1896). No obstante, en *De sobremesa*, Silva también condensa en el personaje de Fernández algunos aspectos de su personalidad literaria, pone en el centro una opinión político-estética, que se aleja tanto de la científica como de la religiosa¹⁹, delimita una *nueva literatura* y radica una autoimagen de sí mismo, que “representa en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también (...) cuál es el lugar que piensa para sí y para su literatura en la sociedad” (Gramuglio 3). En *De sobremesa*,

¹⁷ Cfr. Arguedas, A. y Mataix, R. “La muerte de José Asunción Silva”.

¹⁸ Para un análisis sobre los cambios de tipo social y cultural hacia el cierre del siglo XIX y el tipo de gobierno de la Regeneración, se recomienda la lectura de Jaime Jaramillo Uribe.

¹⁹ Cfr. Jaramillo.

Silva se sirve de los objetos para inscribir junto a su imagen autoral, la de un “nuevo héroe heredado del romanticismo con ropaje de pequeño dios: el artista” (Loveluck 488)²⁰, una ofensiva ficcional a la problemática del burgués y la función del arte sobre el escenario incierto finisecular²¹.

Los objetos en el siglo XIX “brindaba[n] a la gente la ilusión de eternidad, la ilusión de perdurar para siempre” (Klein 51). Enraizado en su tiempo, lo que se encuentra en el escritorio de José Asunción Silva es una chequera, un objeto que lo eterniza como un artista tironeado entre el deseo y la urgencia del trabajo. Su *arquetipo del artista finisecular*²² le permite a Silva resolver espacialmente, en clave literaria, la incomodidad de esas tensiones, hace de la casa un lugar de satisfacción del deseo y lo desplaza al escritorio, al cual no se describe, ante la opulencia silenciosa de la sala²³.

Walter Benjamin (1972) señala que el burgués se obstina en “resarcirse de la pérdida del rastro, de la vida privada en la gran ciudad, lo intenta dentro de sus cuatro paredes” (61). José Asunción Silva, con el amparo de lo ornamental, hace su propia tentativa en una dirección similar. Desde el

²⁰ Es necesario destacar lo ya observado por María Dolores Jaramillo en “José Asunción Silva y la crítica: 1987-1998”. Algunas de las consideraciones que surgen de la lectura del trabajo de Loveluck, así como la de otros críticos que no se han propuesto la tarea de matizar la identidad entre autor y personaje, la distancia entre ellos fuera de sus cercanías, han sido superadas. Jaramillo encuentra que fue el ensayo de Mark I. Smith (1981) el que marcó un nuevo abordaje del texto literario silvano, fuera de las lecturas biográficas que circulaban de la obra. No obstante, es importante recuperar los aspectos en los que sí ha sido certero el juicio de Loveluck en particular, puesto que recuperar la idea de “artista” y “pequeño dios” empalma con la ubicación del texto como novela de artista.

²¹ Cfr. Darío Henao Restrepo (“Los dilemas del espíritu burgués en *De sobremesa*” en *De sobremesa, lecturas críticas*) y David Jiménez Panesso (*Fin de siglo. Decadencia y modernidad. Ensayos sobre el modernismo en Colombia*).

²² Tomamos el término de Jaramillo. A pesar de que un gran sector de la crítica ha insistido en llamar a Fernández alter ego de Silva, aquí no lo haremos, para no confundir al personaje de ficción, con el propio Silva, independientemente de los paralelos que indiscutiblemente pueden trazarse.

²³ En adición a la derrota de la bohemia frente a la profesionalización en curso, la desgracia seguía a Silva quien, de hecho, tuvo que reescribir la novela luego de perderla en un naufragio. Vio la luz en 1925, cuando el panorama literario era completamente diferente. Se ha dicho también que se intentó una recuperación autobiográfica del texto, en principio, para conjurar su aparente irrelevancia (Cfr. Elmore 201).

interior de un libro, su personaje, Fernández, le permite enlazar autobiografía y ficción, las exigencias del orden burgués y las frustraciones de su propia vida²⁴. “El niño bonito”, “José Presunción”, “el casto José” se encarga de ficcionalizar el ansia coleccionista, el aislamiento y la disconformidad en paralelo a la descripción del espacio, que protege sus ensueños y lo equilibra²⁵.

Los objetos en *De sobremesa* prefiguran al sujeto. Los elementos *in situ*, la carpeta de terciopelo carmesí, las tazas chinas, el frasco de cristal tallado, el piano, el tapiz, el lienzo, el cuero de Rusia entre el humo del tabaco importado pero también los que están fuera de la escena (como el cuadro de la madre de la amada idealizada) son una extensión de sí mismo, guiños al lector, que capturan la edad, carácter, sensibilidad y clase social del protagonista²⁶ que busca la emancipación o, al menos, presentar la sintomatología de un hartazgo mercantil y local que solo es satisfecho por la acumulación y la concreción desbocada (aunque temporal e insuficiente) de sus deseos. La lámpara (que convive con el candelabro de bronce) en la sala enfoca a Fernández, en su genio intelectual, pero también en su soledad.

En *De sobremesa*, llegamos, como dijimos, al relato enmarcado de Fernández (en la novela, accedemos al relato del día en que el protagonista lee su diario a unos pocos amigos, con la excusa de la sobremesa) a través de una ecléctica sobrecarga sensorial que pone de manifiesto su anclaje

²⁴ Cfr. Aníbal González (*La novela modernista hispanoamericana*, “Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*” y “Estomago y cerebro: La indigestión cultural en *De sobremesa*”).

²⁵ En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard señala que “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard 37).

²⁶ Cfr. Klein, 2022. En el capítulo “Los objetos en la narración ficcional” hace un recorrido interesante por la forma en la que se ha presentado en una serie de obras extranjeras a los objetos en el paisaje de las novelas. El recorrido incluye a Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Sartre, Robbe-Grillet y George Perec. Aunque pertinente para un panorama francés del tema, que no es lo que aquí se busca, permite pensar las funciones de los objetos en diferentes novelas. La referencia cierra con una nota sobre la *Nouveau roman*, donde los objetos “están en sí, carentes de significación” (Klein 52).

espacio-temporal pero también las distancias con su medio. Entre la esperanza y el secreto, el diario, como el armario, el cofre o los cajones del escritorio, encierran una promesa. La lectura en el ámbito privado de un dispositivo personal expone otra dicotomía que se activa nuevamente, la de vivir-narrar.

Por otra parte, así como en Fernández pujan la herencia europea con lo salvaje de su sangre americana, Silva es acicateado por el deseo de vigorizar su imagen de escritor y mantener su posición cenacular, “reivindicar su independencia con respecto a las instituciones oficiales y al gran público” (Zapata 24). En espejo, Fernández solo encuentra, en Villa Helena, el juicio de sus pares, del grupo que, aunque menudo, es capaz de reconocer en la lectura su verdadero valor, entender su visión del arte.

La lectura que Fernández hace del diario en *De sobremesa*, “breviario de la estética decadente” (Zapata 21), es parte del dispositivo mismo de autolegitimación que José Asunción Silva, sin la máscara de la ficcionalización, hace afuera²⁷. Silva responde a la recepción social de su trabajo previo con un texto en el que su protagonista escenifica un cenáculo y no escribe pero sí lee a pedido, sin preocupación por el impacto de la lectura en el público lector, emplea “procedimientos y actitudes que, en su área de origen, funcionan como antítesis declarada del mundo económico y político-social” (Klaus “La novela hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo” 434).

En la escena de la sala de Villa Helena la crítica es más sutil que en la sala de *Lucía Jerez*, no se ve a simple vista. El arreglo, en el espacio literario, de los objetos es análogo al reacomodo social, por la yuxtaposición que allí se presenta. Esto quiere decir que el espacio, sobreabundante, cerrado, está

²⁷ Silva participaba en tertulias pero también creó su propio cenáculo “en los elegantes salones de su residencia familiar” (Zapata 23).

diseñado, en Villa Helena, para retraerse de ese mal que es la mirada del afuera²⁸, para escapar, aspecto en el que podría relacionarse esta descripción con la martiniana (también disfrutaba el héroe de *Lucía Jerez* del embellecimiento de la naturaleza y el de la figura humana, el de un puñado de aristócratas, de familias pudientes, que el autor rodea de cosas bellas²⁹), solo que el cubano nunca pierde de vista el eje moralizante en su novela³⁰.

La escena detiene, en el espacio literario, a los nuevos alineamientos sociales, de clase, el rol del artista, el proceso de industrialización que lo invade todo en la selección de objetos que ocupan el interior de la sala en *De sobremesa*. No es casual que, como vimos en la cita que encabeza este apartado, “el humo de dos cigarrillos” ondee “en sutiles espirales azulosas en el círculo de luz de la lámpara”, lo importado invade el espacio. Del mismo modo, “el olor enervante y dulce del tabaco opiado de Oriente” combina el interés por las japerías y las chinerías con la referencia a la psiquis alterada (si no afectada) del artista. “El cuero de Rusia” que forra el mobiliario es, ante todo, selecto. La escena, en suma, por la exclusividad misma de los objetos que pueblan el interior, permite apreciar el lugar de un yo desarraigado, incomprendido que debe abandonar el espacio íntimo, preciosista, contra su voluntad, para fabricarse un lugar, una imagen, sin adherir a la forma de vida ni a la concepción del arte de la mayoría de sus contemporáneos. El héroe, “artista conflictuado”, necesita un lector artista, que se le escapa; no puede ser popular por la configuración misma de su colección, que denota una serie de manías que contribuyen a la imagen del “incomprendido”; es un escritor

²⁸ Nos referimos al hecho de que la sociedad bogotana decimonónica no sabe de refinamiento y Fernández se aleja deliberadamente de ello. Tras una presunta modernización, se impone una moralidad que no cuadra con el protagonista y su estilo de vida. En este punto, como en otros, es posible pensar la novelización que el autor hace de la propia experiencia en el medio. Cfr. Mejía, “José Asunción Silva, sus textos, su crítica”; Santos Molano “Economía, política y vida cotidiana en la época de José Asunción Silva” y “Silva y el medio literario bogotano”.

²⁹ Cfr. Enrique Anderson Imbert, ob. cit.

³⁰ Cfr. Vitier (8).

que trabaja, pero solo comparte con los elegidos, a escritorio cerrado: eso es lo que alumbra la lámpara del *dandy*.

Consideraciones finales

Hallamos algunas correspondencias pero también disidencias en las formas en las que José Martí y José Asunción Silva se autofiguran en sus *novelas de artista*. Se verificó que, en *Lucía Jerez*, Martí, sustancialmente se proyecta, a partir del personaje, como un escritor generoso y modesto pero, ante todo, patriota, en línea con su imagen autoral de público y notorio conocimiento. En la autobiografía novelada, Martí cifra elementos de la propia vida en alianza con su norte moral pero, por encargo, subvierte en el acto el habitual final feliz de la típica novela rosa. En cambio, Silva, desde Fernández, se figura desde lo antiheroico, desde la insistencia sobre el lugar marginal del artista, el comprometido lugar del arte y el relato de una historia romántica que se ve de a ratos desplazada por reflexiones acerca de las formas de hacer literatura nacional ante la ausencia de un público lector adecuado.

Mientras Martí precisa los contornos de su figura de autor desde el centro, Silva define su propio contorno desde el margen. Entre la revisión de las bases que solventan la sociedad y el desdén por lo popular, uno y otro dejan entrever las manías y disconformidades del conjunto al que representan, proyectan en sus personajes las problemáticas económico-sociales del artista-intelectual hacia fines del siglo XIX aunque también sus intereses personales, sin por ello ser copias fieles de sus personajes.

Los objetos, en las escenas que analizamos, aúnan un modo de manifestar el descontento social, constituyen un paisaje interior pero público, para ocultar otro de carácter privado: exhiben dos interiores burgueses para poner a la vista las figuras de autor que los escritores quieren

instalar. Las preocupaciones ideológico-estéticas de sus personajes son, en ese sentido, la voz de toda una clase social.

La “asfixia del medio” (Real de Azúa XXII) y la “proclividad aristocratizante” (Real de Azúa XVI) de los objetos, el preciosismo y culto a la belleza se ve en las dos obras pero no por ello es idéntico el uso que de ellos hacen los autores. En Martí, con los objetos se exponen los interiores al público lector para presentar una moraleja; Silva, por el contrario, se retrae del afuera, se inclina en lo crepuscular de la sala de Fernández para proyectarse cosmopolita, idealista, en un rechazo solo parcial al dinero.

En el sincretismo de los objetos hay una revuelta, la reconquista de lo propio desde la máscara, puesto que son los objetos mismos los que hablan, los que afianzan la figura pergeñada, el pacto entre autor y lector. Los objetos, miniaturas del yo en el espacio, se abren, ofrecen un abanico de posibilidades: a Silva, como a Fernández, lo prefiguran en alianza con todos los tópicos del imaginario de fin de siglo y a Martí le permiten contar a América Latina el rol del intelectual pero también de la ciudadana y el ciudadano, el lugar del arte y del artista. Los personajes, como los objetos, traducen deseos de intervención social, entre lo público y lo privado, el arte y los negocios, entre la mesa de ónix y el escritorio.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. "Comienzos del modernismo en la novela". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 7, 3/4, Homenaje a Amado Alonso, Tomo Segundo (1953): 515-525.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bejel, Emilio. "'Amistad funesta' de Martí: la 'mujer hombruna' como amenaza al proyecto nacional". *Confluencia* 21.2 (2006): 2-10.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Barcelona: Taurus, 2018.
- Elmore, Peter. "Bienes suntuarios: El problema de la obra de arte en *De sobremesa* de José Asunción Silva". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22 43/44 (1996): 201-210.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- . "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De sobremesa*". *Leyendo a Silva* T. II. Ed. Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994. 269-306.
- . "Estómago y cerebro: La indigestión cultural en *De sobremesa*". *Revista Casa Silva* 10 (1997): 193-201.
- González Stephan, Beatriz. "Coleccionar y exhibir: La construcción de patrimonios culturales". *Hispanamérica* 29 86 (2000): 3-17.
- Gramuglio, María Teresa. "La construcción de la imagen". *Revista de Lengua y Literatura* 4 (1988): 3-16.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de cultura económica, 1987.
- Jaramillo, María Dolores. "José Asunción Silva y la crítica: 1987-1998". *Iberoamericana* 23 74 (1999): 39-62.

- Klein, Irene. *Poética de los objetos. Analizar y escribir ficción: una relectura de la narratología*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.
- Loveluck, Juan. "De sobremesa, novela desconocida del modernismo". José Asunción Silva. *Vida y creación*. Ed. Fernando Charry Lara. Bogotá: Procultura, 1985. 458-501.
- Martí, José. *Lucía Jeréz*. Madrid: Gredos, 1969.
- . *Nuestra América y otros escritos*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2023.
- Mejía, Gustavo. "José Asunción Silva, sus textos, su crítica". José Asunción Silva: *Obra completa*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Meyer Minnemann, Klaus. "La novela hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: puntos de contacto y diferencias". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33.2 (1984): 431-445.
- . "Lo moderno del modernismo". *Ibero-amerikanisches Archiv* 13 (1987): 77-91.
- . *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La autobiografía en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena", en Rubén Darío, *Antología*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rama, Ángel. *Literatura y clase social*. México: Folios Ediciones, 1983.

- . "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)". *Hispanamérica* 12.36 (1983): 3-19.
- . *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca-Fundación Ángel Rama, 1985.
- Real de Azúa, Carlos. "Modernismo e ideologías". *Punto de vista* Año X 28 (1986): II-XIII.
- Santos Molano, Enrique. "Economía, política y vida cotidiana en la época de José Asunción Silva". *Gaceta Colcultura* 32-33 (1996):14-25.
- ."Silva y el medio literario bogotano". *Revista Casa Silva* 10 (1997): 43-53.
- Silva, José Asunción. *Poesía completa. De sobremesa*. Bogotá: Norma, 1996.
- Vitier, Cintio. "Lucía Jerez". *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas* 15.3 (1979): 3-8.
- Zacharie de Baralt, Blanche. *El Martí que yo conocí*. La Habana: Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, 1980.
- Zapata, Juan. "La importación literaria a finales del siglo XIX en Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 42 (2018): 13-29.