

**LA VIDA COMO OBRA DE ARTE:
LA CONCEPCIÓN MODERNISTA DEL ARTISTA EN LA OBRA DE
MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ**

José Matías Núñez Fernández
Universidad de la República Oriental del Uruguay
matiasema81@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo se examinan algunos cuentos del libro de Manuel Díaz Rodríguez *Confidencias de Psiquis* (1896), como representación literaria de un momento particular de la cultura latinoamericana de fines del siglo XIX. Específicamente en relación con la crisis de valores ocasionada por lo que Ángel Rama llamó "la expansión del capitalismo"; crisis que estuvo en la base del desarrollo del modernismo y, sin duda, en la concepción de la vida del escritor como una obra artística.

PALABRAS CLAVE: narrativa venezolana, modernismo, Manuel Díaz Rodríguez.

ABSTRACT

In this article I will examine some short stories from Manuel Díaz Rodríguez's book *Confidencias de Psiquis* (1896). I pretend to show them as literary representations of a particular period of time from the 19th Century Latin America. Particularly, I will underline their relationship with the crisis on values that caused what Ángel Rama has called "the expansion of capitalism", that not only helped the development of the Modernism but also to understand the life of a writer as "an artistic work".

KEY WORDS: Venezuelan narrative, modernism, Manuel Díaz Rodríguez.

LA DECADENTE VIDA ARTÍSTICA

Cuando la literatura se vuelve autorreflexiva el autor pretende ser teórico. Y el ejercicio de la creación que surge del propio cuestionamiento sobre la realidad de la obra de arte es un gesto sintomático de la coyuntura por la que comienzan a atravesar las formas en las que el hecho artístico ha sido transmitido y experimentado hasta ese momento. Desde esta perspectiva, el modernismo latinoamericano podría ser considerado como un movimiento de renovación de la experiencia del arte surgido, quizás, como una reacción a la pérdida de la espiritualidad de la obra. Tal sentimiento de orfandad producto de la desacralización del bien estético se debió, siguiendo la línea de argumentación de Rafael Gutiérrez Girardot a la apropiación por parte de la democracia burguesa de los antiguos ámbitos donde el artista campeaba a expensas de sus mecenas aristocráticos o clericales:

Uno de los primeros y más inmediatos problemas que se plantearon fue el de la situación del arte y del artista en tal sociedad, esto es, el “fin del arte” [...] En todo caso, el arte “ya no era la más alta expresión de los menesteres del espíritu”, y no solamente porque la literatura no fuese una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la “división del trabajo” ésta no tenía cabida, o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia (1988: 30).

Y el hecho, por tanto, no se limitaba a una crisis del valor de *uso* sensible o espiritual de la obra en favor de un valor comercial, sino que la propia función del artista dentro del sistema de división del trabajo entraba en conflicto. La única revaloración que podía reclamar el arte para sí era la de valer en sí mismo. Es decir, el *arte por el arte* se configura como una idea que busca el contacto de la vida con la belleza que re-significa la praxis vital y la construcción de la personalidad como un gesto artístico. Estas reflexiones son imprescindibles para abordar el caso de Manuel Díaz Rodríguez ya que, como decíamos al principio, su escritura está signada no sólo por este conflicto en tanto que es el contexto de su producción, sino que a su vez su escritura es recorrida por el mismo a nivel de contenido. La obra de arte y la vida del artista como obra de arte son temas sobre los que el autor ahondará recurriendo al estilo preciosista como forma debida a esa concepción, pero también se servirá de diversos

géneros confesionales como un recurso para desplegar aquellas características que, desde el influjo del incipiente psicoanálisis, posibilitarían la comprensión del horadar en los resquicios del deseo y el placer como una forma de manifestación artística.

Por último, antes de pasar al rastreo de estas características en su obra, se hace necesario señalar que el elemento teórico inherente a estas reflexiones que el propio autor despliega en su obra constituye un ejemplo de la lúcida intelección que Díaz Rodríguez hizo del fenómeno de su época, al punto de que sus “nichos temáticos” serán coincidentemente las claves del enfoque de autores como Rama (1985) y el mencionado Gutiérrez Girardot. Hablamos de una capacidad de producción teórica en tanto que en la obra de Díaz Rodríguez se supera por momentos la comprensión del arte como mero producto de la inspiración romántica y se lo asocia conceptualmente a ideas de orden sociológico: democracia política, mercado liberal y el lugar del artista como marginal.

LA PERSONALIDAD Y LA BELLEZA

Lo “raro” como alternativa a la norma es asociado en el modernismo a una forma de construcción de la personalidad desapegada de la moral cristiana y de las costumbres burguesas. La personalidad y sus “anomalías” se constituyen por primera vez como una fuente de belleza artística y originalidad en tanto que las obras rastrearán aquéllas distanciadas de los clichés de conducta. La estrategia discursiva de darle la palabra a estas “personalidades” constituye un recurso estilístico que emula el “diván freudiano” y que, según Anderson Imbert, desde los géneros epistolares a las confesiones propiamente dichas, comportan un acercamiento de apariencia no mediada y por tanto muy efectivo para el despliegue de lo íntimo desde las diversas formas de la introspección:

El narrador, el protagonista o testigo, se autoexamina. Su introspección se lleva a cabo con el pronombre de la primera persona gramatical. Estamos en el umbral de la autobiografía: a veces el cuento es una autobiografía disfrazada. El personaje, protagónico o deuteragónico, se analiza y luego interpreta sus experiencias vivenciales con lucidez. Su discurso es racional y razonable [...] En todos los casos hay un personaje que se autoanaliza con

perfecto dominio de sí, en una introspección bien formulada. La conciencia irradia del personaje al lector. La claridad de la introspección se debe, en parte, al interés en la trama del cuento. Emociones e ideas están rendidas con lógica, con gramática porque se trata de relacionar al personaje con su circunstancia. Esta técnica, pues sirve, no sólo para caracterizar al personaje, sino también para precipitar la acción del cuento (1992: 218).

El libro *Confidencias¹ de Psiquis* (1973) [1896] tiene desde su título la clave del proyecto que el autor se plantea y surge del influjo de la introspección como estrategia discursiva y del psicoanálisis como técnica cognitiva que lo inspira para prefigurar el amor o el deseo como una forma de despliegue del gusto artístico.

Por ejemplo, en el caso del cuento “Fetichismo” (p. 51-59) la utilización del género epistolar² es harto idónea, ya que el lector asumirá el rol de receptor de esa carta en la cual se despliega un singular sujeto/objeto del deseo. La singularidad radica especialmente en la fragmentación que se hace de la persona deseada, exclusivamente las manos, al punto de que éstas pasan a ser el objeto del deseo: “fuera de sus manos, todo lo demás me importa poco” (p. 56). De ninguna forma, desde luego, este tipo de “anomalía” es asumida inocentemente. El propio personaje hace un detalle de los diversos niveles de la neurosis y demuestra su conocimiento sobre las teorías que vinculan los trastornos neuróticos con la excesiva actividad intelectual o reflexiva sobre un asunto que se torna obsesivo. Al mismo tiempo, la comprensión de esa afectación no está asumida libre de su componente cosmopolita, en tanto espíritu decadente que

¹ A partir del concepto de lo “confesional” como voluntad de dar a conocer lo íntimo desde sus implicancias evolutivas de sacramento religioso -y su comprensión pecaminosa- a su aceptación como discurso psicoanalítico -y su comprensión como factor de la personalidad-, el tono general del libro puede ser sintetizado a partir de lo que Anderson Imbert asume para esa forma escritural: “Hay cuentos en forma de declaraciones: testamentos, alegatos, interrogatorios, deposiciones ante la autoridad, etc. [...] El criminal declara su delito ante la justicia: su declaración es el cuento [...] Los interrogatorios pueden ser del fiscal al acusado, del psiquiatra a su paciente, y de las preguntas y respuestas sale la trama del cuento!” (1992: 151) [Cursivas nuestras].

² “Cuento narrado a una sola carta: [...] La estructura de una única carta que un único emisor dirige a un único destinatario es la misma del cuento que empieza con una dedicatoria [...] esta clase de cuento puede ser una confesión que no espera respuesta. Como quiera que sea el lector no conoce la respuesta, aunque a veces basándose en indicios, imagine cómo sería” (Anderson Imbert, 1992: 147) [Cursivas nuestras].

tiene sus miras hacia Europa: “ese gran número de fetichistas, depende, dirás tú, del desequilibrio neurótico que reina entre nosotros, pobres hijos enclenques de las grandes ciudades viciosas como París” (p. 58).

El hecho de que ese objeto sea desprovisto de otro sentido o función que la mera contemplación plástica implica una anomalía de orden afectivo, por lo que asume la moral cristiana como el debido relacionamiento humano, y es por eso que se le caracteriza como decadente³. Gran parte de la obra de Díaz Rodríguez está basada en esta forma de re-significar la realidad desde criterios puramente estéticos asociados a la sensualidad. Y es que esta propensión a establecer nuevas “correspondencias” entre las antiguas simbologías y la idea de la voluptuosidad como expresión de la sensibilidad artística formó parte de la actitud modernista de entender el arte como estilo de vida.

Este es el caso, por ejemplo, del idilio del protagonista de *Ídolos rotos* (1982) [1901]. Dicho idilio sostenido entre Alberto Soria y Teresa, es llevado a cabo en un extenso itinerario que recorre varios templos religiosos y encuentra su clímax de “misticismo sensual” en una procesión donde un gesto de hermandad cristiana es utilizado para confirmar -y gozar- el adulterio.

Pronto comenzó a desfilarse la procesión delante de Alberto, el cual, desprevenido, observaba, ya al capuchino que movía el incienso al compás de sus cantos, ya el gesto sobrio con que los otros capuchinos esparcían flores por el suelo, ya las insignias del sacerdote que llevaba al Santísimo con aire solemne, cuando sintió una de sus manos arrastrada y prisionera de otra mano imperiosa. Al volverse encontró los ojos de Teresa que lo miraban centelleando con una luz que él no conocía [...] En Teresa andaban juntos la plegaria y el deseo” (p. 130).

Vemos aquí cómo el placer radica en una visión de la sensualidad

³ Gutiérrez Girardot explica el sentido del término sobre la base de la oposición entre lo que dice Hofmannsthal sobre “gozar sufriendo” y lo que, según la moral cristiana, significa “amoralismo esteticista”: “Pero lo que se llamó ‘decadencia’ fue en realidad una intensificación de la vida que 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” (1988: 43).

mediada por los símbolos o el lenguaje. Es decir: el placer, para “ser”, necesita de la decodificación de un sentido o la producción del mismo y está asociado a una forma intelectual o a una forma de sensibilidad artística. El contexto del encuentro se torna fundamental ya que, como en la decodificación estética, participan todos los sentidos: el olfato, aludido por los incienciarios y las flores; el gusto, por la comunión de la hostia; la vista, interpelada por el despliegue de gestos rituales y por la fuerza de los íconos; el oído estimulado por los cantos y, finalmente, el tacto, re-semantizando por lo que sería un gesto ingenuo o menor: las manos entrelazadas al amparo de un casto significado público que oculta un significado íntimo y pecaminoso ante la comunidad que lo regula como un acto coherente con el contexto. Podríamos decir, entonces, que la experiencia estética del deseo radica en un grado de especialización que va mucho más allá de lo instintivo.

En este sentido, “Un diletante” (1973: 92-98) constituye otro ejemplo de esta sofisticación de la sensualidad. En razón de las varias acepciones de la palabra *diletante*, no parece casual la elección de este término para el título, ya que el mismo tiene la capacidad de convocar sentidos relativos al devoto o el amante, a la par que al aficionado a las artes. Nuevamente el género epistolar sirve para desplegar la comprensión de la conquista amorosa como actividad artística: “Tal vez he amado el amor mismo, nunca a la mujer [...] Una especie de artista del amor, artista refinado” (p. 97). Semejante auto-percepción, una vez más, no es para nada ingenua con respecto a su dilema moral y a su proyección artística en tanto originalidad y posible enfermedad psicoanalítica: “esa es la deformidad, la joroba interior con que vine al mundo” (p. 98); siempre de este modo, claro, alcanzando con estas atribuciones un tipo de marginalidad específica y destinada para aquellos seres “superiores” o “geniales”. Más adelante hablaremos sobre el criterio elitista y el repudio a lo democrático que conlleva el modernismo, sobre las concepciones emparentadas de “superhombre”, torremarfilismo y sistemas totalitarios.

Por ahora, mi intención es recalcar un aspecto más de la estrategia formal implicada en los contenidos de teoría artística o en la reseña de la vida de los artistas. Y es que el hecho de que este tipo de individuos (los artistas) sean los personajes de la obra de Díaz Rodríguez le permite, como hemos visto, entregarles la palabra sin desmedro del criterio preciosista escritural, ya que no se verá obligado,

por ejemplo, al rastreo de cadencias orales de estereotipos sociales. Los personajes de Díaz Rodríguez saben de arte y se expresan artísticamente, bien sea a través del discurso directo o indirecto, o bien cuando hacen uso de sus recursos escriturales: cartas, memorias.

Este no es un aspecto menor, pues al dar a los personajes el “don” de la palabra escrita, el texto cobra una dimensión plástica en virtud de que todo en él es materia de esfuerzo estético. La empatía entre los diversos narradores que surcan la obra de Díaz Rodríguez no es meramente idealista, sino que implica un componente estilístico que los emparenta. Podríamos decir que el registro escritural o la “voz” narrativa se vuelve casi homogénea y prefigurada por una poética como proyecto de obra. La estrategia de hacer que la mayoría de los personajes protagonistas piensen, hablen y escriban igual -y que en la actualidad podría ser visto como una falla de estilo- redundante en el valor que el autor le atribuye al cuidado del lenguaje por encima de cualquier intención referencial. Esto no es más que lo que Araujo sintetiza al destacar cómo la poética de Díaz Rodríguez manifiesta decisivos rasgos que cumplen con la estética de Benedetto Croce:

Para él [para Díaz Rodríguez] [el ideal literario] consiste en lograr el ajuste perfecto entre la idea y la palabra, es decir, entre lo que quiere decir y su expresión objetiva del lenguaje. ¿No es, acaso la identidad de intuición y expresión el fondo mismo de la teoría estética de Benedetto Croce, tan influyente en Europa como en América? (1982: XV).

En esta línea, y a efectos de brindar un ejemplo textual -e intentando no caer en el cliché de citar a Darío para dar pauta del sentido plástico del lenguaje modernista-, me limito a hacer alusión a una imagen descriptiva con la que se abre *Ídolos rotos*. En dicha escena, el protagonista recorre en tren el camino hacia la casa paterna y el agreste paisaje venezolano es descrito de la siguiente forma: “ya se regocijaba la vista en un peñasco en forma de cono, de vértice coronado por un solo árbol abierto sobre el peñasco a la manera de gracioso parasol de China” (1982: 6). Aquí vemos que la comparación de un ámbito rural no evoca otras formas tradicionales de la descripción de la tierra natal, sino que remite a un exótico objeto oriental re-significado por sus implicancias de distinción, por sus acepciones urbanas y cosmopolitas, más propias de París que de un paisaje de provincia. Esta excentricidad -en tanto extraterritorialidad

de lo “nacional” como único canon válido- es característica de una conciencia cosmopolita que trasciende la afectación modernista y que es propia del autor que se destacó en su etapa juvenil por diarios de viaje y que, en palabras de Mariano Picón Salas “amará Venezuela comparando el cobalto de nuestro Mar de las Antillas con la maravillosa bahía de Nápoles” (1984: 148).

Es este sentido plástico del lenguaje lo que lleva al autor a explorar la potencialidad expresiva a través de la alusión a formas artísticas como la pintura y la escultura. Al mejor estilo de la poesía renacentista que evocaba las obras de Filóctetes como recurso que instalaba el arte dentro del arte y lo asumía como *ars vivendi*, la obra de Díaz Rodríguez se torna espacial-visual y se erige como una “cita” del mito de Pigmalión o un homenaje a la vida de Rodin. Por ejemplo, las estatuas que cobran vida en la escritura desde su sensualidad serán los detonantes climáticos del apoteósico final de *Ídolos rotos*. La falta de sensibilidad para el deleite de estos preceptos -por más que de alguna forma el oscuro poder erótico del arte persista- queda de manifiesto en la escena en la que la Escuela de Bellas Artes deviene en cuartel de tropa y donde la “Venus criolla” de Soria es violada por la leva:

Los soldados, entre la frenética explosión de erotismo bestial, con las puntas de sus bayonetas habían simulado [...] el sexo de las diosas. Y no pudiendo ya violar campesinas en los ranchos de la sabana y en los bohíos del monte, violaron con sus caricias brutales las blancas diosas de yeso [...] la epopeya de la sangre y la lujuria, desarrolladas en la noche de las cavernas prehistóricas (1982: 161).

El respeto, sin embargo, por el demoníaco muñeco de “El fauno y la musa” es atribuido al temor oscurantista arraigado en la sensibilidad de los soldados. Si bien hay en esto un juicio de carácter principista y un desprecio por la cultura de la masa, hay en esta escena una importante asunción de los poderes hechizadores del arte y de su diálogo vivo con los hombres. En este caso, de hecho, estaríamos en los extremos del fetichismo. Un fetichismo bárbaro y no mediado por la sensibilidad construida y educada, pero que habla de una intrínseca inclinación del hombre a sucumbir a los objetos bellos. La diferencia, claro, radica en que valorar en su “real medida” lo bello implica una insalvable distancia entre el “gusto” y lo “instintivo”. Pero si ubicamos al “deseo” a mitad de camino de esa distancia entre el “gusto” y lo

“instintivo”, entendemos las palabras del personaje de “Fetichismo”: “la desteñida madona del bandido italiano, por ejemplo, apenas es diferenciable del fetiche que fue adorado en el fondo sombrío de la caverna prehistórica” (1973: 57). Evidentemente, los personajes de Díaz Rodríguez serán el epítome del “gusto”, retornando al punto de lo que hablábamos antes con respecto al deleite por los “significados” o las “correspondencias” que deja un escaso o ningún margen para el surgimiento de lo erótico desasociado a este repertorio de lo *intelectual*. Richard Rorty caracteriza este tipo de goce intelectual de la siguiente manera:

Considerando desde esta perspectiva, el intelectual (la persona que emplea palabras o formas visuales o musicales con este propósito) no es sino un caso especial: sólo alguien que hace con marcas y sonidos lo que otras personas hacen con sus cónyuges e hijos, sus compañeros de trabajo, las herramientas de su oficio, las cuentas de sus negocios (1991: 55-56).

A tal punto llega la sensibilidad de aquellos que sólo disfrutaban desde la perspectiva de lo mediado culturalmente, que los personajes de Díaz Rodríguez realizan el proceso inverso que el de los soldados al dotar de valor “instintivo” a algo “bello”. Es así como la mujer en la obra de este escritor será siempre “cosificada” u ocupará un lugar de objeto de contemplación y goce en tanto vehículo de la sensualidad. Podríamos decir que esta “cosificación” es una inversión del mito de Pigmalión. Si antes decíamos que las obras de arte cobraban vida, para el caso de las personas, podemos decir que éstas adquieren estatuto de obras de arte. No es otro el motivo por el cual queda trunco el idilio de “Cuento rojo” (1972: 15-25). En esta historia el “artista ideal” Renzi, que intenta promover la sensualidad desde la perspectiva esteticista, es derrotado y llevado al campo de lo bárbaro y la violencia por la mujer que desea. Inmediatamente, ante esta variación, el deseo nacido en la mujer deja de ser correspondido por Renzi.

Esta forma de vida-arte es la que perderá al estudiante protagonista de “Flor de voluptuosidad” (1973: 26-50) o a los artistas seducidos por París que deambulan por la obra a la que dedicamos nuestro estudio. La vida-arte, distanciada de la división del trabajo y condenada a la marginalidad, devendrá en una especie de rechazo y resentimiento que tendrá tanto de estoicismo como de bohemia.

LOS ARTISTAS DEL HAMBRE

Al comenzar este artículo hicimos referencia al válido rango de percepción teórica que puede rastrearse en la obra de Díaz Rodríguez. A efectos de argumentar dicha apreciación hicimos mención al abordaje de intuición sociológica que implican las reflexiones sobre democracia, marginalidad, entre otras. Estas áreas son las mismas que suscitan la preocupación de teóricos que posteriormente analizaron el movimiento y el mejor ejemplo para demostrar estas apreciaciones lo constituye seguramente el tono de “Cuento negro” (1972: 73-85). En dicha obra, la idea de igualdad de la democracia es desmontada sobre la base de los méritos del “genio artístico” hasta la percepción de lo que se asume como falacia igualitaria: el valor mercantil burgués hace del artista un marginal económico y por tanto un paria social. El otrora artista que celebraba las grandezas del Estado y principalmente de la cabeza de ese Estado -la aristocracia- se encuentra ahora reducido a vender esas “celebraciones” a precio de mercado, al precio que como “valor de cambio” a duras penas le permite sobrevivir. Nuevamente recurrimos a Gutiérrez Girardot:

Obras que “trazaron los perfiles del artista como genio” (Heinse) o como marginado rebelde y afirmativamente consciente de esa marginación (Schlegel), y al mismo tiempo convirtieron al artista en objeto novelable, es decir, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al “fin del arte”, a la comprobación hegeliana, que es también un desafío, de que “se puede esperar que el arte ascienda siempre más y se perfeccione”. La larga respuesta a esa esperanza de Hegel fue, al cabo, la constitución de la “teoría literaria”, es decir, la tácita sustitución de una poética normativa por una poética libre y experimental que al mismo tiempo justifica, si bien con resignación, la respuesta inseguramente positiva a la pregunta de Hölderlin: “¿Para qué el artista en tiempos de hambre? (1988: 33).

“Teoría de la necesidad”, pero también podríamos decir teoría de la reacción ante la pérdida de valores conservadores del antiguo poder y que anulan el cambio social a partir del ascenso económico en detrimento de las aptitudes del carácter. En palabras de Picón Salas, los valores de la aristocracia -honor, destreza física- y la justa medida del arte eran indisociables: “Admiraba a los condottieros del siglo XV y a los artistas que sobre maravillosos caballos de bronce

erigieron en las plazas de las ciudades italianas la figura voluntariosa de los condottieros” (1984: 148). No cuesta mucho asociar estas ideas a los movimientos de vanguardia que en el siglo XX fueron absorbidos por los totalitarismos, ya que en la praxis vital mediante la cual atentaban contra las costumbres burguesas estaba también, contradictoriamente, la simiente de la negación del individuo.

Aun en el extremo que comporta una de las frases finales de *Ídolos rotos*: “por aquí pasó la Bestia, la Gran Bestia impura [...] ¡Nuestra democracia!” (1982: 162), de todas formas deberíamos decir que la obra de Díaz Rodríguez es más bien principista y no antidemocrática. El hombre, el político o el poeta, se deberían distinguir por méritos intelectuales y no por virtudes acomodaticias. En palabras de Araujo: “Su concepción del héroe y del papel del hombre en la historia revela la profunda huella de Carlyle. Su idea de la élite intelectual se identifica con la concepción similar de José E. Rodó” (1982: XI-XII).

Volviendo a “Cuento negro”, uno de los elementos que demuestra la reflexión crítica sobre el arte en Latinoamérica en la obra del autor es la perspectiva de ofrecernos a un artista no sólo resentido e incapacitado de concretar su deseo por motivos socio-económicos, sino que parte de la crítica a la “hipocresía” de la igualdad democrática se basa en la idea de la discriminación racial y del mestizaje cultural. Esto es así, ya que el músico de esta obra que recuerda las melomaniacas historias hoffmannianas no es otro que un mestizo en el que confluyen no sólo las razas latinoamericanas sino también la música de cámara y el pasado indígena. En el pasaje final de la obra, donde el artista toca una melodía que mueve al pánico a sus vecinos de habitación, hay alusiones tanto al éxtasis místico-artístico como a una raíz nativa que lo sobrecoge.

La idea de la muerte como verdadera igualadora de los seres humanos en lugar de la democracia es una muestra más de la concepción negativa sobre la sociedad de su tiempo. Pero además es, sobre todo, un alegato de la redención del hombre por el arte. En este caso en particular, porque la miseria es tratada como una forma de estoicismo que reivindica la actividad del artista. Ahora, ya no hablamos, entonces, del buen gusto que requiere de viajes a Europa para ser perfeccionado, sino del artista que sobrevive en la absoluta miseria. Con esta variable se abre una nueva perspectiva a los demás casos de artistas de posición acomodada en la cual, como para el

Renzi de “Cuento rojo”, el arte es un modo de vida pero jamás una forma de ganarse la vida:

con su extremada sensibilidad y su espíritu en exceso cultivado, fácil le hubiera sido penetrar en los dominios del arte y no salir nunca de ellos, a no ser sus condiciones de rango y fortuna, mucho más favorables a la holgazana y al ocio contemplativo (1972: 16).

Y, por contradictorio que parezca, vivir artísticamente y renunciar al arte como ejercicio o como forma de ganarse la vida es un gesto que entra en el mismo esquema de dedicarse al arte pese al desastre económico que eso pudiera comportar. Y es que ambos gestos están regidos por el rechazo al valor de cambio o al sentido monetario que como “máscara”, traviste todas las acciones. Esto es lo que Rama explica de la siguiente forma:

El arte asociando belleza y hedonismo (la prédica de Oscar Wilde que fascinó al José Martí que vivía en la pobreza y la sordidez neoyorkina) esa onda placentera surge impetuosamente desde el rococó, que se apoderó de las clases dirigentes, la burguesa aún más que la aristocrática en su momento. No haría sino acentuarse, siguiendo una gráfica de constante crecimiento. Movilizando las máscaras de la vasta guardarropía histórica, y construyendo el campo de la erótica moderna.

Las artes y las letras del siglo XVIII y el XIX, cultivaron asiduamente ese campo de liberación, pero tal como observa Nietzsche, mediante la apelación a las máscaras que proveía la historia a la que saquearon con voracidad consumista (1985: 87).

Si en el caso del consumo vacío de significado las máscaras del placer travisten otros sentidos para el arte, en los personajes de Díaz Rodríguez encontramos tanto el placer hedonista de un Oscar Wilde como de un Martí en la miseria. Es decir, la idea del placer instantáneo y pasajero que el burgués consume “entre tareas”, es suficiente para que los personajes de Díaz Rodríguez renuncien a todo por conseguirlo.

El caso de “Cuento negro” podría decirse que es el de más densidad teórica sobre la situación del arte latinoamericano, si asumimos que para el resto de sus personajes artistas, Europa es un bien cultural que de alguna forma está al alcance de la mano. Por el

contrario, tanto el protagonista de este cuento como el desventurado pintor Sandoval de *Ídolos rotos*, dan la pauta de circunstancias particularmente aplicables a la situación singular del artista latinoamericano. Incluso denotan la lucidez de representar la circunstancia más bien irónica o paródica bajo la cual están condicionados a actuar estos artistas con respecto a la imagen europea. Esa percepción implica, en gran medida, la no asunción ingenua de esquemas eurocéntricos y el cuidado en su traslado para explicar la situación latinoamericana. La lucidez para darse cuenta de que el José Martí de Nueva York del cual habla Rama -o el Alberto Soria de *Ídolos rotos*- pueden estar influenciados por Wilde pero también estarán condicionados por el contexto a representar o parodiar la imagen de su devoción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson Imbert, E. (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Baquero Goyanes, M. (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Calinescu, M. (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernidad. Vanguardia. Decadencia. Kitsch. Posmodernidad*. Madrid: Tecnos.
- Díaz Rodríguez, M. (1968). *Obras selectas*. Madrid-Caracas: Edime.
- . (1972) [1899]. *Cuentos de color*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1973) [1896]. *Confidencias de psiquis*. Caracas: Monte Ávila.
- . (1982). *Ídolos rotos*. En *Narrativa y ensayo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Gutiérrez Girardot, R. (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Picón Salas, M. (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

