

Preso entre dos muros de vidrio
José Asunción Silva entre la hacienda y los mundos
del *flâneur* y del *dandy*

*Edison Neira Palacio**
Universidad de Bielefeld

*Sin los pasajes, difícilmente se hubiera podido
desarrollar el concepto de flâneur.
Los pasajes son un punto intermedio entre la calle
y el interior... la calle es la vivienda del flâneur*
Walter Benjamin

La elaboración de un cuadro satírico e imitativo del mundo de vida burgués centroeuropeo, del cual se vale al mismo tiempo para plantear una crítica cultural de la sociedad latinoamericana, es la contribución más decisiva de José Asunción Silva a la radicalización del modernismo hispanoamericano con su novela *De Sobremesa* (1896). Estructurada a partir de la lectura de un diario de viajes del artista José Fernández de Andrade ante un grupo de sus amigos, ésta se desenvuelve en ambientes contradictorios que van desde la reunión misma en Bogotá hasta las vivencias en Europa narradas a través de la lectura del diario. Silva caricaturiza convincentemente y escenifica con convencimiento la simulación de cultura de las élites bogotanas. Desde un primer momento, describe un interior que denota cierto grado de cosmopolitismo y al mismo tiempo describe objetos y formula relatos con los que se evoca la supuesta grandeza de la vieja hidalguía hispánica, que desde un principio aparece simbolizada en las “dos espadas cruzadas en panoplia” que brillan en una pared roja. Pero más irónica aún es la figura inicial de “tres tazas de china”, doradas por “un resto de café espeso”, que sin duda aluden al cuadro de costumbres *Las tres tazas* de José María Vergara y Vergara (1831-1872), quien demostró que las clases ricas de aquella sociedad fingían tener una cultura de la que se encontraban muy lejos. José Fernández se burla y se lamenta del mundo hacendado que lucha contra la

* Universidad de Bielefeld, Instituto de Romanística, neira@uni-bielefeld.de.

ciudad burguesa reaccionando contra el arte moderno y el libre pensamiento. Las ciudades donde transcurre la obra son Bogotá, Londres y París; en cada contexto el protagonista se traza ideales y expectativas que le permiten simular un modo de vida culturalmente moderno y dar la apariencia de un aristócrata. En el diario de este polifacético artista-comerciante se leen, por ejemplo, un convencido y menesteroso ejercicio de “blanqueo” —étnico, por supuesto— y una sátira frente a la ideología del progreso. Esta novela llega a un público póstumo, esnobista y ramplonamente francófilo¹ en el que Silva causó confusión como la que experimentó el círculo de amigos que acompañan a su protagonista José Fernández en Villa Helena. Contrastando con el elogio de figuras que finalizando el siglo fueron calificadas como artistas degenerados, su pacífica cruzada de *limpieza de sangre*, en este caso ahistórica y al revés, busca legitimarse en medio de los “más exigentes” círculos aristocráticos centroeuropeos de fines del siglo XIX.

Más allá de lucubraciones acerca del carácter autobiográfico de la obra, hay que atender a esta *simulación* de cultura y aristocracia, es decir, al rastacuerismo de José Fernández. En él operan una refinada *disimulación* del *Alter ego* del escritor junto con la realización simbólica de un deseo colectivo de muchos intelectuales y una superación idealizada de la frustración del artista. Bajo la dominación de los filólogos del Centenario apadrinados por Menéndez y Pelayo y en medio el galicismo ramplón de Guillermo Valencia, la obra de Silva, aun menos que la de Carrasquilla, tenía escasos interlocutores. El personaje de Silva representa una inversión o absurdización de valores, tanto de la sociedad clasista y racista bogotana como de la sociedad burguesa (y también racista) centroeuropea. El argumento se basa en una limitada simulación —en tanto que imitación— y en una aparente asimilación del espíritu y formas de la insolencia del *dandy* y el vagabundear y observar del *flâneur*, a quienes apenas lograba idealizar.

José Fernández se insinúa como un *dandy* en el contexto bogotano, para poner de presente la ausencia del artista en un medio clerical y corporativista, pero también para legitimar un excentricismo provinciano similar al de Guillermo Valencia. Para realizar aquella ambición, imita la experiencia de una figura que en Europa era un viejo tópico literario y, ante todo, un testimonio histórico de la marginalización del artista en la sociedad industrializada.

1 Un ejemplo es la revista *Bogotá*, editada en francés en Bogotá en 1911, *Directeur*: Fabio Lozano y Lozano; *Rédacteur*: Marquis F. de Broca.

Silva hacía parte de las viejas clases dominantes en proceso de pauperización, pero contrariamente a sus propósitos, la descripción de la casa-villa de Fernández en Bogotá, delata el esplendor de un interior pseudoaristocrático, marcado no sólo por el mal gusto, sino por la extravagancia propia de los nuevos ricos. Ante sus amigos, Fernández lee las notas de su última estancia en Europa. Allí acontecen tres niveles de escenificación del discurso narrativo: Silva presenta a Fernández semiaislado en un ambiente de élite sabanero, luego deja de narrar y le da autonomía al integrarlo a la charla que tiene lugar en la reunión, la cual es un prolegómeno en el que José Fernández se legitima intelectual y psicológicamente y, de ahí, se pasa a la escenificación de fondo, es decir, a la historia del personaje contenida en el diario.

En la narración de Silva, Fernández es contemplativamente un poeta, un artista que descalifica simuladamente el valor artístico de sus poemas para así disimular su condición de artista mediante una autoflagelación loyoliana —con ejercicios espirituales *a posteriori*— en la que se presenta como víctima del gusto de sus conciudadanos y de la pobreza que rodea el consumo de una obra de arte en Bogotá. Luego de la permanente insistencia de su círculo de amigos, termina por ceder a la lectura de su diario. La tensión entre la ansiedad de éstos y la autodescalificación de Fernández, lleva a construir la situación decisiva: con la lectura se legitima como un artista cuya entrega al arte sólo puede tener lugar en París y Londres básicamente. Con tal oposición valorativa, lo que Silva va a exigir es su reconocimiento como artista, más en la sociedad bogotana que en la europea, ya que en esta última sólo puede proyectar sus deseos mediante la elocuencia.

La modalidad de diario de esta novela, permite que José Fernández actúe paralelamente en diversos contextos espaciales y socioculturales marcadamente diferenciados —Bogotá, Suiza, París y Londres—, en los que toda vivencia está subordinada a una concepción totalizante del arte. Contrariamente al propósito de Silva, Fernández es al mismo tiempo una caricatura del *dandy* en Bogotá y un *flâneur* en las calles de París y de Londres. El personaje ejercita su curiosidad en las vitrinas, ventanas y puertas de vidrio. El *flâneur* sabanero, neófito y ávido de apresar en su espíritu los interiores y frontispicios de aquel mundo industrial, busca presentarse como un personaje que del Boulevard ha hecho su vida, su cotidianidad, y no una aventura ocasional del destino, tal y como Walter Benjamin advierte en su libro sobre Charles Baudelaire: “La calle es la vivienda para el *flâneur*, quien entre los frontispicios se halla en casa, así como el ciudadano entre sus cuatro paredes”; y agrega: “Los muros son el

pupitre contra el que apoya su libreta de notas; los quioscos de prensa son sus bibliotecas y los Café-Terraza el ramaje, desde los que mira con desprecio su vida doméstica, luego del trabajo realizado” (1992, 35).

La personalidad del *flâneur* es producto de la intensificación de la vida nerviosa, del comercio, de la expansión y concentración del capital en el tejido urbano. Bogotá comienza a masificarse lentamente, sin las características de París que exigían al *flâneur* no tanto un saber sobre la ciudad como sí una conciencia de ella. Aquel saber, originado en los estudios y observaciones que cada esquina parisina suscitaba desde principios del siglo XIX, se sistematizaba, según lo indica Stierle, en las bibliotecas y archivos tanto privados como públicos y semipúblicos, pero “el saber solo —agrega Stierle— no es la conciencia” (1998, 206), ya que éste, en cuanto interpretación y formación discursiva, se abre el camino para llegar a ser una representación de aquélla. Para Stierle, la forma del discurso es la lengua de la conciencia vertida en él. El *flâneur* “disfruta el teatro del destello” y “llega a la conciencia de la ciudad en primer lugar, cuando percibe lo actual en el horizonte de lo ausente, antes del trasfondo de un recuerdo no visible a otras miradas” (214). El discurso literario, que en el caso de Silva se ocupa de París, es más una dimensión del saber que de esa conciencia que, en el ámbito literario exige, además, la experiencia de la gran ciudad. El *flâneur*, se transporta en el ómnibus —que nunca aparece en *De Sobremesa*—, y en él disfruta de otra experiencia distinta a la del ciudadano común que tiene muy claro su punto de llegada. Aquel observador hace del camino su meta. El trayecto no es para él una categoría virtual como para el pasajero que está bajo la presión del tiempo; él se escapa a las leyes del tiempo, a la velocidad del transporte y se entrega a la observación y a la vivencia, pero sobre la base de una experiencia ciudadana que le otorga, a diferencia de la extravagancia de Fernández, tranquilidad, propiedad y medida para observar y describir, es decir, conciencia.

Por otro lado, la experiencia del *pseudodandy*, le permite a Fernández lograr mantener viva su opción por el arte como opción de vida. Con ello Silva introduce, trascendiendo el mismo plano de la individualidad, la reflexión intelectual sobre el papel y el estatus del arte en la sociedad latinoamericana, desarrollando y secularizando con ello el postulado programático de Martí acerca del papel del poeta como nuevo sacerdote. Pero la percepción de su sociedad y de la europea tenía limitantes congénitos propios de la llegada tarde del aún hoy buen salvaje latinoamericano hasta el rancio bufé del viejo continente en el que Dios ya había muerto sin que la religión quedara vencida y sin que el posi-

tivismo fuera el vencedor absoluto. Lo más destacable es que estos escritores y sus herederos, dice Gutiérrez Girardot,

tomaron conciencia de esta situación y se enfrentaron a ella. No pudieron hacerlo como sus contemporáneos franceses, alemanes, ingleses y hasta italianos, es decir, con un haber filosófico y reflexivo [...] al menos, porque dos estamentos del orden feudal, los *defensores* y los *oradores*, el Ejército y la Iglesia, desterraron de las Españas el búho de Minerva y sofocaron toda posibilidad de teoría coherente y sustancial (1987, 64).

La automarginalización y el intento de percibir a Europa crítica, dogmática o rastacueramente, así como de huir de las comunidades bogotanas, limeñas o caraqueñas, constituían ya un camino de contactos con el Otro que fragmentarían los mundos hidalgos y patricios y modelarían la concepción del mundo de José Asunción Silva, imitador y a la vez crítico de Europa.

Su espíritu devenía insatisfecho, pues pertenecía a esa anónima estirpe de hidalgos en retirada, algunos de cuyos miembros, pasada la independencia, llegaron a ser patricios y perdían paulatinamente los antiguos privilegios. Pero la sociedad también dejaría atrás el patriciado y arrastraría sus restos a una ciudad que comenzaba a ganar tono burgués. En la reunión de Villa Helena, el té es servido por un criado y Fernández escandaliza a sus amigos cuando se hace servir la tercera taza: “Tres tazas de té has bebido, tres tazas! Le gritó Sáenz a Fernández, sin poderse contener al verlo llenar por tercera vez la frágil tacita de porcelana y agitar el aromático licor con la cucharilla” (Silva, 1990, 265). El escritor recupera el texto de Vergara y Vergara, pero mientras este último ironiza la simulación de cosmopolitismo de la pseudoaristocracia bogotana, Silva intenta dar cuenta del mismo, trasladando a Europa, a través del diario, la historia de su personaje. Su búsqueda de lo moderno se debate con la tradición: en su alma “luchan y bregan los instintos encontrados de dos razas, como los dos gemelos bíblicos en el vientre materno” (291). Los anhelos de José Fernández reflejan la superposición de aquellos mundos y de una frustración individual. Su impotencia y marginalidad hacen explícitos sus deseos de ascenso social y de reconocimiento personalista que, ante la imposibilidad objetiva de materializarlos, se sirven de un disfraz moderno, confeccionado con la escala semiaristocrática de valores que estaba a su alcance y con la idealización individual del arte.

Su limpieza de sangre comienza con “una plancha de *anatomía moral*” de corte bourgetiano y se vale también de las transformaciones acontecidas en

aquel siglo. Excitado, Fernández hunde sus ojos “en las lejanías del tiempo” para vanagloriar su procedencia familiar y, al mismo tiempo, reconocer su decadencia. Exaltación y burla de su procedencia componen la escenificación de su ambivalente —y por eso aun más interesante— autopercepción cultural y social. El artista añora “delicadas miniaturas encuadradas de diminutos diamantes, antiguos lienzos españoles donde se destacan figuras descarnadas y animadas de intensa vida espiritual; apolillados cricones amarillentos, reales cédulas” que le producen orgullo y vergüenza porque hacen parte de “las glorias de aquella raza de intelectuales de débiles músculos, delicados nervios y empobrecida sangre” (291) que ya con sus “glóbulos desteñidos” desfila por los “ramales azulosos” de sus venas. Exaltación y burla le permiten a Silva tejer en su personaje un carácter en el que la llama azul de la piedad católica subsiste como una mórbida duplicidad a la manera de un misticismo ateo.

Este *Alter ego* le posibilita su magistral escenificación de la apariencia, el lujo y la comodidad anhelada, frustrada y en parte perdida, y le permite, finalmente, tomar distancia de la reaccionaria sociedad católico-santanderina de Bogotá y, al mismo tiempo, identificarse con ella. Con su personaje, compensa las dificultades que le deparó su condición de artista marginalizado y aristócrata en decadencia. Esa marginalidad conduce a un fenómeno negativo, no sólo debido al significado de su crítica cultural, sino ante el desarrollo de una estética que revoluciona al modernismo. Mediante las escasas pero densas intervenciones de José Fernández como narrador omnisciente, Silva desarrolla una fina estrategia de disimulación. El simulacro rige drásticamente la personalidad del protagonista, hasta el punto que parecería no ser necesario diferenciarlo del autor. Fernández se detiene en interiores muy diversos. Se ve siempre preso entre dos muros de vidrio; autocondenado a cadena perpetua, idealiza el contacto con la transparencia a medias, por medio de la cual construye una barrera falsa de la que se vale para acceder a los interiores tanto humanos como arquitectónicos, propios y ajenos. Su novela está saturada de gasas, vidrios, ventanas, cortinas y, en general, velos que intermedian para hacer evidentes diversas situaciones y para sostener secretos dosificadamente descubiertos que hacen posible su énfasis en el detallismo descriptivo y su fascinación por los anteriores.

Aparte de su vida de hombre de negocios y de ciencia en Londres, en sus horas de reposo, Fernández busca dirigirse hacia tranquilos barrios burgueses, en los cuales se concibe a sí mismo como un “paseante ingenuo y un poco desprendido de sí mismo para sorprender el alma británica en sus sencillas manifestaciones exteriores” (278). Allí, como en tantos lugares, a través de una

ventana, descubre una familia inglesa que rodea a su “flemático” padre que, según el observador, lee el *Tit-Bits* y se divierte con las caricaturas de la versión inglesa del *Charivari*, la publicación satírica *Punch*. Valientemente recorre, además, “el horror de los barrios pobres” donde, disfrazándose, pretende “buscar el contraste” a través de “grasientas vidrieras” en las que la imagen de los seres y espacios se le hace difusa, lejana y seductora. Junto a una tienda observa los

restos de cosas que fueron, la cara afilada y hambrienta de algún judío que parece salido de un gueto de la Edad Media y en el fondo de las tabernas hediondas a venenoso brandy y a cervezas nauseabundas, siniestros perfiles de rufianes, arrugadas *facies* de viejas proxenetas y caras marchitas de chicuelas desvergonzadas, corroídas ya por el vicio, y que tienen todavía aire de inocencia no destruida por la incesante venta de sus pobres caricias inhábiles (278-279).

Luego, regresa al interior aristocrático que, por serle más afín a sus pretensiones y aun a su simulado *modus vivendi*, puede llegar a describirlo, según parece, con más detalle que aquellas facciones humanas de los pobres que horrorosamente contrastan con su fascinación elitista. Mientras en los lugares del “sosiego” los vidrios pulcros le ofrecen un espacio iluminado, idílico y con aire de limpieza, en los arrabales, donde camufla su alcurnia, el cristal de las ventanas a que acude aparece tan opaco y cubierto de un hollín tan espeso como sus observaciones de recetario y sus supuestos acerca de los seres que allí viven.

En ambos casos domina la búsqueda del interior a través de vidrios o transparencias. Vestidos, bebidas, muebles, periódicos, revistas y hasta rostros debidamente caracterizados, son descritos en aquella memoria de manera detallada y consuetudinaria, en un afán que delata la ansiedad de hacerse al Otro, preconcebido más imaginaria e intelectivamente que con base en la experiencia ciudadana. No sólo la ausencia de esta experiencia explicaría que Silva lleve a la extravagancia su recurrencia al don Juan. Ello tiene, además, una utilidad fundamental para que su personaje logre acceder a otros interiores. Como don Juan y como rastacuero, Fernández trasciende las limitaciones de la experiencia burguesa a medias de su sociedad natal, para hacerse a una original, convirtiéndose en “*le richissime américain don Joseph Fernandez et Andrade*”, quien se ve envuelto en contactos con intelectuales y obras de arte de primer nivel. Al mismo tiempo “salva”, sexual y sentimentalmente, a las más exquisitas y las más vulgares mujeres que van apareciendo en su camino y que no lo merecen. Me-

nos que un Yo proyectado o que un hombre rudo, Fernández hace de la Otra exótica un medio idóneo para los propósitos de su necropsia del Otro europeo. La extravagancia y la exageración que muy ambivalentemente lo caracterizan, refinan un humor que desemboca en los múltiples cuadros satíricos que componen su sedienta personalidad como artista, uno de esos seres “hambrientos de vida/ con el alma a tientas/ con la fe perdida” que tenía que ser desde hombre de finanzas, político soñado y don Juan hasta pobre *dandy* o afortunado *flâneur*. Pero ello conduce también a una constante inversión de valores que llega hasta lo inverosímil, para lograr el punto de una provocación sutil, donde las imágenes e historias no se desdibujan ni se disuelven y, en cambio, siguen conservando sus marcos narrativos temporales y situacionales.

Su apariencia de burgués es el frontispicio, cuando no el renombre de su simulacro de universalismo en aquel medio: todo lo conoce, todo lo sabe y, si no lo sabe, lo aprende en un tiempo extremadamente corto y de la manera más profunda, aunque se lamente de un “cultivo intelectual sin método y con locas pretensiones al universalismo”. Pero Silva disculpa a su personaje para poder perpetuar aquel espíritu, mediante un temor a que la muerte lo sorprenda en uno de los múltiples caminos del saber o del arte que él siempre, de manera parcial, ha recorrido “con frenesí”, para así poder emprender otros nuevos. De ahí las afirmaciones de Rafael Maya acerca de que Silva logró sólo una lectura limitada del *Diario* de María Bashkirtseff —no obstante que Fernández habla de los dos volúmenes “del alma escrita” de la rusa—; no hay mucha distancia aunque sí mucho por constatar. A la muerte, Fernández opone la fórmula “vivir la vida”. La muerte, figura básica de toda estrategia de disimulación de este rastacuerdo, rige y media no sólo la velocidad del conocer y la fachada del saber, sino también el empleo magistral de modelos como la Beatrice de Dante, a la que alude en varias ocasiones y que proyecta en Helena.

En Londres se hace al griego y al ruso, dos idiomas que hasta ese momento eran para él “letra muerta”; cosecha más fortuna, accede a la psicología experimental, a la psicofísica y al concepto estético del prerrafaelismo en las artes plásticas, para terminar señalando que “todas las artes de la guerra y la agronomía con todos sus progresos realizados en la última mitad de este siglo me son completamente familiares” (299). Este balance de una estancia de dos meses allí, no es sólo una proyección resultante de la mitomanía que le acompaña, sino que también es una irónica provocación a su medio bogotano. En la ciudad monstruo logra en muy corto tiempo resultados económicos y culturales a los que sólo se puede acceder con muchos años de dedicación constante. Fernández

hace una ostentación que realmente no podía causar menos que estupor en la otra sociedad, Bogotá, en la cual no tenía sentido hacerse ilusiones frente al “valor artístico” de su obra, pues el público condiciona su obra a un gusto primario y tiende a clasificarlo equívocamente llevándolo a encerrarse en Villa Helena, a donde sólo acceden “una docena de chiflados” (233).

La capital inglesa, que le parece casi ideal, es abandonada en medio del estupor y la fascinación. Estupor en tanto ella “huele a fábrica y a humo” y la gente que la mora “ignora la sonrisa”. Fascinación porque lo espera París que “acaricia al viajero” con la “gracia latina” de sus gentes. La capital del siglo XIX y de los signos, es la cortesana de Silva que él ama, despreciándola, por su sensualidad inconmensurable. A ella, Fernández llevará todos los objetos comprados en Europa. Arte y lujo insensiblemente adquiridos, dejarán para él un recuerdo aprisionado en el interior de su casa en la verde sabana andina. Cada objeto es minuciosamente examinado y destinado a ocupar un lugar especial ya en París o en Bogotá. Este modelo de vida que contiene una noción cosmopolita del artista, es al mismo tiempo un rasgo secular en cuanto a la proyección de una experiencia obtenida en un contexto de vida occidental que coadyuvó de manera decisiva a la introducción de algunos valores del mundo moderno en América.

En París, una docena de genios pueblan la “casa del arte” de la minerva rusa, mujer en la que proyecta y encuentra la penosa enfermedad de su hermana Elvira y el tan debatido pero interesante amor hacia ella. Ya hecho a la “letra muerta” del ruso y apoderado en carne y hueso de “la tierra del nihilismo y de los zares” que, “con su semi-civilización” reclaman a la joven tísica, admite la exaltación metódica de Loyola como *medium* de su fijación en la Bashkirtseff. Esta fijación, que deviene realmente como una idealización mariana, tiene diversos niveles de proyección luego en otras mujeres, no sólo en sus “crápulas” magdalenizadas que lo conducen a todo tipo de ejercicios espirituales, sino en la figura moral de la abuela, a quien *distingue* en cuadros de pintores prerrafaelistas como una figura moral, que ya se advierte en su poema y popular canción infantil *Los maderos de San Juan*, mediante una relación en la que el nieto y ella “trémulos están” y donde el temor que embarga a la dulce matrona está determinado “por lo que en lo futuro, de angustia y desengaño/ Los días ignorados del nieto guardarán” (11). Las afinidades que Silva traza entre la escritora rusa y su hermana, así como su *Nocturno*, han llevado a parte de la crítica a preocuparse por el incesto y a lanzar plegarias y juicios frente a un hecho tan natural como el aire, pero que es mejor mantenerlo preso entre muros

de vidrio y gasas de todo orden. Pero la búsqueda de esa figura femenina en la novela, aunque coincide con la de las “sombras enlazadas” que “se buscan y se juntan en las/ noches de negruras y de lágrimas!” (33), también representa una sublimación del amor a través del arte que se consuma en María Bashkirtseff.

Por ello es que con la figura de la rusa elabora un debate contra la pobreza del gusto en la sociedad europea que había comenzado a producir, ya a escala académica, el concepto de arte degenerado (*Entartete Kunst*) que Fernández, y en este caso Silva, mediante Barrés —el cual también lo introduce a la Bashkirtseff—, ejemplifica, sin limitarse a la búsqueda del chivo expiatorio, con la obra *Degeneración* (1892-1893) de Simon Südfeld, quizás porque se presentara, también para Silva, con el alias de Max Nordau (Gutiérrez Girardot, 1990, 627-628). Fernández ejercita de esta manera un *yo* intelectual y sensual en sus percepciones de Europa. Con él se autoafirma como artista y, sobre todo, hace un intento de distanciamiento que ya le exige escenificarse y justificarse como un paria víctima de las mujeres y los negocios: “Ambiciones que haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra, donde era quizás el momento de visar a la altura, y venir a convertirme en *rastaquouère* ridículo, en el *snob* grotesco que en algunos momentos me siento!” (Silva, 1990, 249). Autoafirmación y distanciamiento tanto de su sociedad madre como de la europea, es la ambivalencia, los muros de vidrio, en que Fernández masoquistamente se apresura para poder acceder a la experiencia de vida del *rastaquouère* y del *snob*.

El monólogo, como recurso metadiscursivo, hace posible la confesión de su fascinación con la ambivalencia. Estar preso, ser finalmente una víctima y un incomprendido que se margina no exterior sino interiormente, le permite crear la bella fachada del perfecto hipócrita y penetrar en los mundos ajenos. Sale de caza con nobles de los cuales dice que son “más brutos y más lerdos que los campesinos de mi tierra”. Se viste de la manera más adecuada para poder entrar en la casa de “*Madame la Princese Tres Estrellas*” y luego acompaña “a la novicia recién casada que quiere ponerse al corriente, a casa de costureras y modistas, para dirigirle la hechura de los vestidos que no podría escoger sola” (249). Recuerda que estas ocupaciones de la vanidad le deparan al “hombre que pasó su vigésimo año leyendo a Platón y a Spinoza”, una enorme satisfacción vital, pues son tan ridículas como lo que escribe, ya que cede mucho a sus exageraciones y deja de lado la imagen de artista que le es congénita.

Como artista que intenta abandonar aquella “vanidad”, se ve atrapado en el “inconsciente e ingénito” lujo de María Legendre, una de sus tantas conquistas.

Con extravagancia advierte un interior que le sugiere “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 por detalle” (254). El bulevar no da tregua a la fascinación cristalina de Fernández. “Despulidos vidrios y transparentes cortinillas” alternan con “cartas transparentes” y tiendas con vidrieras que reflejaban su desfigurado aspecto “con un tinte verdoso de cadáver descompuesto”, dándole la sensación de “que estaba preso entre dos muros de vidrio y que jamás podría salir de allí” (309). Como artista que intenta huir del provincialismo y que ha hecho de la simulación un arte para su integración y percepción del otro, ofrece una fiesta más elegante que muchas otras, porque logra hacer codear al París frívolo y mundano con el artístico y pensador, porque el interior expuesto en su residencia era digno de “figurar en cualquier museo” (334). La simulación no tiene lugar en esa ostentación, sino en una autorrecreación que lo conduce, de manera engañosa y aparentemente interrogativa, a percibir su estatus y a afirmarlo mediante una supuesta negación. Como “analista” lúcido, descubre que para sus semejantes centroeuropeos él no dejará “de ser nunca el *rastaquouère*, que trata de codearse con ellos empinándose sobre sus talegas de oro” y que para sus compatriotas seguirá siendo “un farolón que quería mostrarles hasta dónde ha logrado insinuarse en el gran mundo parisiense y en la *high life*” (335) londinense.

Su insinuación excéntrica nace de la incertidumbre. Finalmente, el protagonista es un artista que reacciona con “una nostalgia indefinida de ubicación en la realidad” (Gutiérrez Girardot, 1998, 90). Por ello no hay que olvidar la escenificación del silencio como símbolo de ironía y de identificación frente a la sociedad pseudoaristocrática bogotana. Al principio de la novela vemos cómo “con el aumento de la luz fue visible el grupo que guardaba silencio”, es decir, el mismo grupo que al final guardaría “un silencio absoluto”. La muerte de Helena, su monólogo incesante y el silencio del grupo no ofrecen respuestas ni a su delirio ni a sus pretensiones de acceder al reconocimiento de sus contemporáneos, a la totalidad del saber, a muy variadas experiencias y, finalmente, a Helena. No hay respuestas en aquel medio adverso y no hay una satisfacción consumada. El silencio abre y ahoga la lectura del diario, y el artista queda nuevamente como un preso de la sociedad señorial que se redime con sus ambiciones.

He ahí los dos muros que finalmente atrapan a Silva y liberan a José Fernández. Silva tiene que volver a su condición narrativa inicial y volver a enajenar a su personaje. La pregunta por la circunstancia del artista y del arte se sitúa entre dos muros de vidrio que lo atrapan entre su autopercepción y la percepción del

Otro, entre su eterno resentimiento y un complejo de inferioridad que estéticamente logra trascender en sentido negativo, es decir, en cuanto esfuerzo artístico crítico en torno a sus compatriotas y a sus otros semejantes europeos, y como burla y exaltación de sí mismo. Lo que no fácilmente deja percibir Fernández y lo que no olvida Silva, es que esa premarginalización del artista latino en su medio y tantas bondades de la vida en Europa —mediante el debido empinamiento en los sacos de oro, es decir, simulando al burgués—, se sustentaban y se sustentan no sólo en un mutuo pero muy diferenciado provincialismo, sino también en la imagen europeo-occidental del *buen salvaje* que ha sido cultivada con devoción en Latinoamérica. Este “infinito negro donde nuestra voz no alcanza”, es la otra “lámpara atenuada por la pantalla de encajes” de aquel viejo continente y que no puede ser ignorada en el marco del silencio, la arrogancia y la indiferencia que rige la lógica del contacto que, de un lado, todo tipo de mundo civilizado haya de tener con todo tipo de salvajes y, del otro, el tratamiento que la pseudoaristocracia y de pseudoburguesía haya de tener con el resto de la sociedad.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* [Charles Baudelaire. Un poeta en la época del capitalismo desarrollado]. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- _____. “José Fernández Andrade: Un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”, en: José Asunción Silva. *Obra completa*. París et al.: Colección Archivos, 1990, 623-635
- _____. “El dandismo en José Asunción Silva”, en: Rafael Gutiérrez Girardot. *Insistencias*. Bogotá: Ariel, 1998.
- Silva, José Asunción. *Obra completa*. Edición crítica coordinada por Héctor H. Orjuela. París et al.: Colección Archivos, 1990.
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt* [El Mito de París. Signos y conciencia de la ciudad]. München: dtv, 1998.
- Vergara y Vergara, José María. *Las tres tazas*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular (Museo de cuadros de costumbres. Biblioteca de El Mosaico, t. IV, v. 49).