

Fragmentación de la *ciudad letrada*: el poeta en tres novelas del siglo XIX: *Cumandá*, *Lucía Jerez*, y *De sobremesa*

MARTHA RODRÍGUEZ

EL SIGLO XIX, fecundo en cambios sociales y políticos a nivel global, constituyó un escenario idóneo para que se mostraran los potenciales de adaptación y las limitaciones del oficio de escritor frente a las exigencias del entorno.

Tomaré como eje la lectura de tres novelas del último cuarto del siglo XIX –*Cumandá* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera,¹ *Lucía Jerez* (1885), del cubano José Martí,² y *De sobremesa* (1895), del colombiano José Asunción Silva³ y reflexionaré sobre las perspectivas del oficio de escritor durante el último cuarto del siglo XIX, a partir de dos nociones: a) la de *ciudad letrada* –propuesta por Ángel Rama⁴ y su fragmentación en las dos últimas décadas de esa centuria; b) la de heterogeneidad del intelectual latinoamericano de esa época –desarrollada por Julio Ramos–,⁵ «en función de (la) modernización desigual» de los países latinoamericanos. En las tres novelas mencionadas, me interesa enfocar algunos detalles del héroe masculino cuyo

1. Juan León Mera, *Cumandá*, Quito y Bogotá, El Conejo / La Oveja Negra, 1986.
2. José Martí, *Lucía Jerez*, Madrid, Cátedra, 1994.
3. José Asunción Silva, *De sobremesa*, Buenos Aires, Losada, 1992.
4. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Arca, 1998.
5. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

trabajo intelectual lo liga a la poesía, y que realiza propuestas políticas en busca de una redefinición de su lugar en la sociedad que cambiaba.

LA CIUDAD LETRADA Y SU FRAGMENTACIÓN. LA MODERNIZACIÓN DESIGUAL EN AMÉRICA LATINA Y EL SUJETO LITERARIO HETEROGÉNEO

En 1984 Ángel Rama nos legó una metáfora para representarnos a la comunidad humana que, al interior de las ciudades coloniales americanas recién edificadas, construyó sus instituciones y forjó sus imaginarios. Imagen concebida a la manera de las matriuskas, Rama nos habla de una ciudad dentro de otra: pensamos en la «ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa;⁶ pero alojada en su interior «siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos».⁷ Esta última fue la efectiva traductora y ejecutora de los intereses de la corona española en las ciudades de América, y estaba constituida por «una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma (y que), estaban estrechamente asociados a las funciones del poder».⁸

Incluidos y asimilados ideológicamente con el resto de letrados, los poetas coloniales ejercieron su oficio creativo al mismo tiempo que las otras tareas mencionadas —se podría decir que los objetivos de estos dos tipos de producciones, fueron, en suma, uno solo, hasta finales el siglo XVIII—. Es posible entender esto a partir de la organicidad de la ciudad letrada con el poder, «al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlos».⁹

6. Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 32.

7. *Ibidem*.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*, p. 43.

Luego de las guerras por la independencia de las colonias españolas, la *ciudad letrada* supo reubicarse dentro del nuevo orden. Rama llama a este gesto «la reconversión de la *ciudad letrada* al servicio de los nuevos poderosos surgidos de la elite militar, sustituyendo a los antiguos delegados del monarca. Leyes, edictos, reglamentos y, sobre todo, constituciones, antes de acometer los vastos códigos ordenadores, fueron (su) tarea central».¹⁰ Pero este entorno favorable al escritor –en términos de posibilidades de ejercer el oficio de poeta, con una dependencia ideológica en proceso de modificarse, al impulso del romanticismo– iba pronto a cambiar.

Las nuevas repúblicas surgieron en un contexto –social, económico, inclusive político– que ya era global;¹¹ me refiero a la progresiva hegemonía de los principios y la filosofía burgueses: en Europa, «a través de la imposición del código napoleónico, en Hispanoamérica (...) a través de la introducción de la racionalidad jurídica iniciada por Andrés Bello con el código civil chileno de 1854».¹² Este orden burgués implicaba una contradicción fundamental para el artista: por un lado le permitía una cierta libertad en cuanto a las nociones estéticas, pero daba inicio a un proceso progresivo de marginalización, que haría crisis a partir de la década de 1880, a inicios de la modernidad. No ocurría lo mismo con el resto de letrados que se profesionalizaron al servicio de las instituciones, cada vez más específicas, de los sistemas estatales: para ellos sí hubo mercado de trabajo, no así para el que ejercía el oficio de poeta.

La modernización, en efecto, fue desigual en los diferentes países de Latinoamérica; en relación con esto, el «sujeto literario» presentó heterogeneidad. Es posible apreciarlo observando un aspecto en los autores de las tres novelas, a manera de ejemplo. Si bien *Cumandá* fue publicada en 1869, en Mera se aprecia una clara vinculación con el proyecto de nación; se perciben fe y entusiasmo respecto del papel de la Iglesia en la tarea civilizatoria, y como agentes de la paz social –siempre y cuando ésta actúe según sus postula-

10. *Ibidem*, p. 53.

11. Federico de Onís, en 1934, fue el primero en relacionar el surgimiento del modernismo en Latinoamérica con una crisis global, considerándolo «la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX», en su Antología de 1934. Esta idea fue retomada y desarrollada ampliamente por Gutiérrez Girardot en su libro *Modernismo*.

12. R. Zuleta, «Rafael Gutiérrez Girardot y sus afinidades electivas», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, No. 40, v. XXXII, 1997, p. 4. En www.lablaa.org/blaavirtual/boleti1/bol-40/b40raf.htm

dos humanistas-. Por su parte, ni Martí –quince años después- ni José Asunción Silva –veintiséis años más tarde- tenían las mismas certezas: no consideraban que hubiera un proyecto político-estatal en marcha, al cual adherirse en su rol de poetas. Además, el mundo que percibían era mucho más complejo, más excluyente, y su fe en Dios era débil o contradictoria.

Julio Ramos plantea que Martí se movió y escribió desde un lugar cruzado por dos imperios: «entre las exigencias del emergente sujeto estético y los imperativos ético-políticos».¹³ Su discurso y su subjetividad reflejaron estas concurrencias, y tal vez su militancia política fue un esfuerzo por sintetizar poesía (en la escritura defendía su autonomía, su «‘estilo’ como marca especificadora de lo *literario* en oposición al *lenguaje de gabinete*»)¹⁴ y vida (presiones del sujeto ético-político). Al momento de su muerte –ocurrida en la primera batalla en que participó- acaso sostenía la presión de ese descoyuntamiento interior, acuciado por una global crisis de la subjetividad –escindida, sin el consuelo de la existencia de Dios, descreída de todo- a la que la modernidad empujaba al escritor, en particular, y al individuo finisecular, en general.

En cuanto a los héroes de las novelas, José Fernández, en *De sobremesa*, curiosamente se encuentra por encima de las preocupaciones económicas, lo que nos permite asumir como planteamiento de Silva que la crisis de ese poeta no radica en el orden de las tareas para la subsistencia. Esta novela refleja el conflicto de un héroe aún más complejo que Juan Jerez, de la novela martiana, y que, significativamente, ha abdicado de la creación poética. Es un héroe más escindido, ubicado en el punto de disyunción de encrucijadas múltiples: vivir en América frente a vivir en Europa; amor casto vs. amor lujurioso; ignorar la suerte de su país frente a diseñar un plan político de corte fascista; la lucidez vs. el adormecimiento que brindan los paraísos artificiales; etc. La respuesta a esta confusión magna es la inmovilidad, el desencanto frente a todo: el héroe no tiene ningún centro plenamente válido, y se abandona a la inercia entre el humo, las gasas, el entorno de semioscuridad.

El artista de fin de siglo presenta, pues, características identificables, que reflejan la crisis a la cual lo ha desplazado la imposición del orden burgués: con su vida y con su obra realiza una crítica de las nuevas sociedades,

13. Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, p. 80.

14. *Ibidem*, cfr. nota No. 52, de la p. 74.

de la exclusión de que es objeto; pretende evadirse hacia otros mundos, llámense éstos: la *torre de marfil*, los paraísos artificiales, el gesto del poeta bohemio y rebelde, o «la idea de la existencia estética».15 Y en no pocos casos el artista sucumbe, independientemente de la estrategia de supervivencia planteada.

EL POETA Y LA FRAGMENTACIÓN DE LA CIUDAD LETRADA, EN TRES NOVELAS HISPANOAMERICANAS DEL SIGLO XIX

A) *Cumandá* (1869) es una novela romántica ambientada a comienzos del siglo XIX, que incluye descripciones costumbristas del paisaje y la vida de dos tribus de la selva amazónica ecuatoriana, entonces sólo tocadas por la empresa evangelizadora. Su personaje Carlos representa al poeta y al enamorado; en él resaltan dos características: el sino de sufrimiento –la sumisión al arrebató estético lo conducirá inevitablemente al dolor–;16 por otro lado, el parentesco divino implícito en la condición creadora.

Cumandá revela una perspectiva del papel que aún tiene por cumplir la Iglesia en la tarea civilizatoria del Estado, así como en la incorporación de las tierras del Oriente amazónico al proyecto de país. Carlos se encuentra íntimamente ligado a estos dos objetivos, y la religión –por sobre el rol del intelectual– es el mecanismo básico para realizarlas. Esclavo de sus ideales religiosos y de su sensibilidad, la belleza que ésta le permite entrever es a la vez goce y castigo: tanto por inalcanzable, indescriptible y divina, cuanto porque puede tentarlo. En este punto el mensaje es claro: la fuerza de la fe y el apego a la ortodoxia de las reglas cristianas son los elementos que lo salvarán de las tentaciones.

Este poeta no encuentra dificultades para realizar su trabajo creativo, a condición de someterse a su musa; sin embargo, para realizar su labor poética (tarea de «semidiós»),17 él cumple esta suerte de retiro místico en la selva amazónica, junto a su padre, un sacerdote. El paralelismo entre las razo-

15. R. Zuleta, «Rafael Gutiérrez Girardot y sus afinidades electivas», en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, p. 5.

16. Juan León Mera, *Cumandá*, pp. 43-45.

17. *Ibidem*, p. 44.

nes del retiro de estos dos personajes no es gratuito, ni se agota en el parentesco entre ambos: la novela plantea intimidad entre la vocación sacerdotal y la artística. El mundo no lo excluye, él no ha roto amarras con los proyectos de aquél: es por eso que su aislamiento no tiene las características trágicas o desencantadas de aquél del poeta finisecular en su *torre de marfil*; por eso no hay conflicto cuando sostiene que «el hombre interior no goza de la plenitud de sus facultades sino en la soledad: allí el espíritu no halla obstáculos a su vuelo».18

Las funciones que Carlos atribuye a la poesía son claras, y revelan cercanías con aquéllas del proyecto evangelizador: permiten dejar un rastro de su paso por la vida, y prestar servicio a sus semejantes:

El infortunio (...) de esta raza de genios felizmente desgraciados, ¿no vale infinitamente más que la dicha de ciertos grandes que termina encerrada en una huesa, sin haber dejado rastro de sí ni haber honrado en manera alguna a la patria ni a la humanidad?19

Liga, pues el trabajo poético a la consecución de una trascendencia más allá de la existencia material de las personas: él escribe al amor y a un personaje tutelar de la religión católica: la Virgen María.20

Carlos –personaje romántico– idealiza el arte, pero lo pone al servicio de su religión: es a través de ella como el poeta se inserta en las tareas de construcción del país. Esto lo lleva hasta tierras casi olvidadas por las instituciones estatales civilizatorias, en donde incluso ejerce funciones que competen al Estado (representando a la autoridad civil, en su ausencia y cuando era necesario); esto es posible, en la novela, a partir de la identidad entre Carlos-poeta y su padre-sacerdote, asimilable a aquélla entre individuo letrado-iglesia-institución estatal, de cara a la tarea civilizatoria. Esta no especialización institucional es un detalle interesante que permite observar el desigual grado de moderni-

18. *Ibidem*, p. 45.

19. *Ibidem*, p. 43.

20. En la novela constan tres creaciones atribuidas al personaje: un poema que inscribe en el tronco de dos palmeras –enlazadas por lianas, simbolizando la unión entre Cumaná y el poeta–; una canción que Carlos canta durante un viaje en canoa, ansioso por encontrar a Cumaná; y un tercero, el *Himno de la aurora*, que contiene loas a la Virgen María y solicita la conversión cristiana de muchos habitantes de la selva.

zación, autonomización y profesionalización de los órganos estatales en los diferentes países de Latinoamérica, más precarios en las regiones más apartadas.

B) El cubano José Martí (1853-1895) escribió sólo una novela, y lo hizo por encargo: se trata de *Lucía Jerez* (o *Amistad funesta*). El principal personaje masculino es Juan Valdez, y el autor lo presenta como un cúmulo de valores morales: Juan no se corrompe, huye de la fama y el alarde, no se entrega a «esos amores irregulares y sobresaltados»; sobre todo, es un buscador incesante de remedios para las desdichas ajenas.²¹ De profesión abogado, estudió esta carrera por complacer a sus padres y porque otras labores del intelecto son, «en nuestros propios países, a manera de frutos sin mercado».²² Esta aseveración es interesante, pues en ella Martí ya insinúa una de las vertientes de la crisis del artista finisecular: su exclusión de los empleos articulados a los nuevos Estados. El poeta de la novela ejerce su «sacerdocio de la inteligencia»,²³ en una vocación de entrega a los demás, a la cual se siente inevitablemente impelido. Juan Jerez es, pues, un intelectual que busca un empleo benéfico (¿justificativo?), casi militante de su inteligencia, dentro de los márgenes canónicos de la sociedad en la que vive: aunque no en sus ideales, en su ejercicio profesional pertenece al grupo de letrados asimilados al sistema jurídico —perfectamente validado por la sociedad burguesa—.

En parcial contrapunto a este personaje tenemos a Manuel del Valle, intelectual rebelde que sí ejerce su oficio de escritor. Lector voraz, es dueño de un temperamento osado y recio; amante de activismos que implicaran a su pluma, este poeta escribía «unas letrillas y unos artículos de costumbres que ya mostraban a un enamorado de la buena lengua; pero a poco se soltó por natural empuje, con vuelos suyos propios, y empezó a enderezar a los gobernantes que no dirigen honradamente a sus pueblos».²⁴ Por culpa de estos escritos, Manuel resultó apresado, y su padre lo envió a España, donde murió dos años más tarde.

Me parece que no es posible hablar de dos tipos de héroe en esta novela, sino de un héroe bifronte. Pese a sus diferencias (de temperamento; de situación económica: contrariamente a Juan, Manuel es pobre), ambos encarnan el ideal del héroe martiano. Esencialmente, hay un cierto misticismo en

21. José Martí, *Lucía Jerez*, p. 118.

22. *Ibidem*, 117.

23. *Ibidem*, p. 116.

24. *Ibidem*, p. 142.

ambos, en su percepción del empleo de su inteligencia²⁵ –don que demanda ser aplicado en empresas que invoquen al bien– y en su vocación para «endezezar entuertos». ²⁶ Por otro lado, ambos han nacido en el seno de familias que otorgan alto sitio a los valores morales, entre los cuales, el primero es el amor por la patria, incluso por encima del amor a la poesía –nótese la similitud en este punto con el poeta de *Cumandá*–. Pero se trata de un amor sufrido: la patria les «duele» a los dos; sus causas –la libertad y la justicia– les exigen la dedicación preferencial de sus respectivos talentos, e incluso de su vida –en el caso de Manuel–.

Los acerca también su condición de artistas: Juan es presentado como un «poeta genuino, que sacaba de los espectáculos que veía en sí mismo, y de los dolores y sorpresas de su espíritu, unos versos extraños, adoloridos y profundos, que parecían dagas arrancadas de su propio pecho, padecía de esa necesidad de la belleza que (...) señala a los escogidos del canto». ²⁷ No obstante, en este punto se aprecia ya la disyuntiva a la cual la sociedad que empieza a modernizarse aboca al poeta: Juan no subsiste a base de este trabajo, sino de su oficio de abogado. Además, resulta significativo el destino diferente de Manuel (un exiliado político, que finalmente muere) frente al de Juan Jerez (letrado que, sin abandonar sus ideales, se incorpora al sistema; incluso no necesita dejar de producir artísticamente para ejercer su profesión). Hay que señalar que, en este aspecto, tanto Martí como Silva dan a sus héroes Juan Jerez y José Fernández holgura económica, aunque eso no baste para salvar de la crisis finisecular al segundo; bien mirado, tampoco al primero, pues el alter-ego de Juan Jerez muere extrañamente («de unas fiebres enemigas» que parecían la encarnación de su nostalgia por la patria). ²⁸

C) En la novela *De sobremesa*, José Fernández es un millonario latinoamericano que vive entre dos tensiones. Por un lado, le pesa su contradictoria «naturaleza»: sus ancestros paternos incluyen prominentes figuras religiosas, cuyo mayor mérito parece radicar en su desprecio de la sexualidad (se aprecia algún parentesco con el poeta de *Cumandá*, aunque en el caso de José esta ascendencia es mucho más débil: se ubica a distancia, sólo en los ancestros); los ancestros maternos, en cambio, se definen como «llaneros salvajes»: «Dios

25. *Ibidem*, pp. 116, 142.

26. *Ibidem*, pp. 116, 143.

27. *Ibidem*, p. 119.

28. *Ibidem*, p. 143.

es pa reírse dél, el aguardiente pa bebérselo, las hembras pa preñarlas, y los españoles pa descuartizarlos!»,²⁹ decían. Por otro lado, padece el vacío generado por la ausencia de un ideal al cual dedicarle su vida (amor, arte, proyecto político). Pero estas dos contradicciones –esenciales– no son las únicas.

Hay que recordar que Fernández ha sido un diletante. En el aspecto formativo fue autodidacta, un voraz lector de múltiples ciencias y de textos sobre diversas artes. Desde muy joven había cifrado una fe absoluta en el poder del conocimiento, en el valor de lo estético –hasta hacía poco, la literatura había sido casi una religión para él–. Por eso, aunque es autor de varios textos poéticos, al final reniega del valor y la originalidad de éstos. Este desplazamiento en su percepción respecto del arte –y de su propio trabajo– es un proceso que ya ha culminado cuando regresa a Latinoamérica, tras una larga temporada en Europa; entonces manifiesta su decisión de no escribir más: ya no se considera poeta. Está desencantado del arte y del amor, pero también agotado por sus propios excesos en los alternantes períodos de abstinencia y actividad sexual sin control, por el abuso de los paraísos artificiales –opio, cloral, etc.–, por la falta de un proyecto importante al cual dedicarle la vida.

José Fernández consideró, en algún momento, re-ligarse a los proyectos de su país. Pero no pensó en insertarse dentro de planes institucionales propuestos por autoridades vigentes, sino en su individual y propio plan de intervención política: un proyecto autocrático, planificado en etapas, basado en el aumento de su fortuna –los fondos que lo financiarían–, y que culminaría con su erección como Presidente de la República;³⁰ había considerado incluso la imposibilidad de ejecutarlo por la vía pacífica, y contaba para ello con un plan alternativo que incluía la violencia y la agitación:

...fundar una tiranía, en los primeros años apoyada en un ejército formidable y en la carencia de límites del poder y que se transformará en poco tiempo en una dictadura con su nueva constitución (...). Este camino (...) me parece el más práctico, puesto que es el más brutal.³¹

29. José Asunción Silva, *De sobremesa*, p. 260.

30. *Ibidem*, pp. 113-126.

31. *Ibidem*, pp. 116.

Como se aprecia, Fernández no pretende dar espacio a otras voces: es un proyecto conservador, dictatorial y tiránico, basado en su propio criterio –y en sus previstos asesores (nótese la grandilocuencia, la egolatría):

Dudoso de mis propias aptitudes, por grandes que sean los estudios que haya hecho para ese entonces, llamaré economistas de fama europea y consultaré los más grandes estadistas del mundo para proceder acorde con ellos al arbitrar las medidas que coronarán la obra.³²

Casi fascista, considera necesarios los métodos previstos para transitar en ese «lento aprendizaje de la civilización»³³ –proyecto inscrito en la oposición de las nociones de civilización y barbarie, que había planteado varias décadas atrás D. F. Sarmiento–.

Hay que recalcar que, pese a la minuciosidad en la planificación de los detalles, su empeño en este plan perduró poco tiempo: en adelante lo ocuparía de lleno el ideal amatorio al que dedicó sus afanes –persecución, durante más de un año, de una mujer fantasmática, apenas entrevista una noche; persistencia en su recuerdo, cuando asumió que ella había muerto; dedicación a construirle un grandioso mausoleo, la «Villa Helena»–. Para Fernández, pues, los ideales sociales –incluso los del arte– estaban en un nivel de interés inferior a su ideal afectivo, ubicado éste en el marco de una concepción todavía romántica del amor. De hecho, lo que lo lleva a su condición final de desencantado de la vida es su desengaño respecto de este ideal amoroso –no contaron para nada la imposibilidad de realizar sus ideales políticos ni su decepción respecto del arte, por inútil, sobreviene antes de la muerte del ideal amoroso, y no lo afectó de manera tan intensa–.

José Fernández, contrariamente a los poetas de las otras novelas, es un decadentista. Ha abandonado de manera definitiva –los otros dos, sólo parcialmente– los postulados del arte por el arte, presentes en el romanticismo, simbolismo y parnasianismo; el positivismo científico lo ha defraudado, por obtuso. Su amor por la literatura se inscribe en un contexto de signo contrario: en actitud estetista/ o, esteticista?, siente admiración por los grandes autores, clásicos y contemporáneos –como Nietzsche, aunque su lectura resulte similar a la que realizara más adelante la Alemania nazi–; pero su actitud

32. *Ibidem*, p. 119.

33. *Ibidem*, p. 124.

frente a ellos, y frente al arte en general, no es la de un asceta: es un desencantado, carente en apariencia de todo rasgo de pasión.

En esta nueva manera de sentir –espíritu finisecular– subyace, débil, una crítica al orden burgués: porque no es capaz de comprenderlo, porque empieza a dejar sin lugar al poeta por no ajustarse a los postulados y exigencias del positivismo y del liberalismo económico:

¿Por qué has de simpatizar tú con la mente adorable (...), si tu fe en la ciencia miope ha suprimido en ti el sentido del misterio, si tu espíritu sin curiosidades no se apasiona por las formas más opuestas de la vida, si tus rudimentarios sentidos no requieren los refinamientos supremos de las sensaciones raras y penetrantes?³⁴

El héroe, entonces, se sesga, se evade, empieza a dejarse morir.

CONCLUSIONES

La lectura de estas tres novelas nos presenta elementos que permiten seguir la evolución de la percepción que el poeta tenía de la sociedad latinoamericana en el último cuarto del siglo XIX, así como los cambios en su sensibilidad y en su rol social –en proceso de desplazamiento desde una posición orgánica a la tarea de construcción de las nuevas repúblicas hasta una muy diferente, hacia el final del siglo–. También es posible apreciar la heterogeneidad del «sujeto literario» en Latinoamérica, sobre todo en su percepción de la crisis global y sus opciones de adhesión a los proyectos de país, en buena parte justificada por la desigual inserción de la modernidad en cada uno de ellos.

Se observa afinidades entre los héroes de *Cumandá* y *Lucía Jerez*: ambos sostienen un alto grado de compromiso con los desfavorecidos de su patria, y vinculan su trabajo de poetas con su labor social –cristianizante y libertaria, respectivamente–; comprometidos con acciones en favor de la patria (más explícitamente en Juan Jerez), se los ve todavía como elementos activos en sus respectivas sociedades, con propuestas de elevado carácter moral, orientadas al progreso.

34. *Ibidem*, p. 88.

El representante de un nuevo paradigma de escritor es el de la novela *De sobremesa*: poeta desencantado, cuya vitalidad se encaminó, en algún momento, hacia un proyecto político de rasgos fascistas. El héroe de Silva es un diletante. Si bien sus ideales literarios corresponden a lo más novedoso de la época, su particular lectura de ellos es una lectura conservadora.

Paradójicamente, en el registro de los valores de Fernández, su postura es romántica: no sólo por conceder al amor la primacía en esta escala, sino porque la concepción misma de su ideal amoroso es romántica. En Carlos y en Juan Jerez tiene primacía el ideal de servicio social, antes incluso que el amoroso o el literario. En lo social, Fernández es alguien que se opone a las libertades de los ciudadanos, y que –hundido en su soberbia– considera que su visión personal es el camino político idóneo para todo un país.

En cuanto a su relación con la filosofía del nuevo sistema económico, si bien Juan Jerez y José Fernández –con sus actitudes– son claros ejemplos de las disyuntivas en que se debatía el poeta finisecular, lo que en el primero se presenta como una profecía es ya una realidad en el segundo: la exclusión del artista, quien buscará de manera más evidente la evasión. No obstante, estos dos héroes muestran una confusión que no se encuentra en Carlos, como tampoco las escisiones en su subjetividad –sobre todo en José Fernández, carente casi por completo de fe: el ideal religioso que representan su abuela y sus ancestros paternos es anacrónico e inconsistente–. ❀