



Illas Ramírez, Wilfredo José Rafael. "Los platos del Diablo de Eduardo Liendo: novela de artista más allá del modernismo".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2018, vol. 7, n° 13, pp. 125-136.

***Los platos del Diablo* de Eduardo Liendo: novela de artista más allá del modernismo**

Los platos del Diablo of Eduardo Liendo: novel artist beyond modernism

Wilfredo José Rafael Illas Ramírez¹

Recibido: 23/04/2017

Aceptado: 13/07/2017

Publicado: 12/03/2018

Resumen

La crítica especializada se ha hecho cargo de examinar la obra de Liendo desde diversos lugares de lectura. Específicamente en el caso que nos ocupa, se ha advertido que en *Los platos del Diablo*, el autor construye un universo narrativo a partir de estrategias vecinas a la novela policial o a lo metaliterario; sin embargo, el propósito de este artículo es precisamente, desde diversas posibilidades de comprensión surgidas del proceso de relectura, explorar inéditas rutas para concebir el texto, ahora visto como novela de artista, cuya perspectiva no sólo nos permite configurarnos una nueva dimensión del personaje artista sino que, podemos advertir en devenir ideológico, diversas concepciones que, más allá del modernismo, han ido emergiendo de la tríada relacional artista-sociedad- arte. Tenemos tres cambios radicales: el arte como medio de ascenso social, la sociedad soportable desde la alienación y el artista como testimonio de una precariedad existencial y creadora justificada por el arribismo, la envidia y lo infame.

Palabras clave

Los platos del Diablo; novela de artista; modernismo.

Abstract

The critics charge has been examining the work of Liendo from various places of reading. Specifically in the present case, it has warned that dishes Devil, the author constructs a narrative universe from neighboring police novel strategies or to metaliterary; however, the purpose of this article is precisely from various possibilities of understanding arising from the process of rereading, explore unprecedented routes to conceive the text, now seen as novel artist whose perspective not only allows us to configure ourselves a new dimension of character artist but, we can see in ideological evolution, different conceptions beyond modernism, have emerged from the artist-society triad relational art. We have three radical changes: art as a means of social promotion, alienation from society bearable and artist as testimony to an existential precariousness and creative justified by careerism, envy and infamous.

Keywords

Dishes Devil; artist novel; modernism.

¹ Candidato a Doctor en Literatura Latinoamericana (UdeC-Chile). Postdoctor en Ciencias Humanas (LUZ-Venezuela). Postdoctor en Ciencias de la Educación (UC-Venezuela). Doctor en Educación (UC-Venezuela). Magíster en Literatura Venezolana (UC-Venezuela). Especialista en Educación de Adultos (UNESR-Venezuela). Profesor de Literatura (UPEL-Venezuela). Profesor Titular adscrito al Departamento de Lengua y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Educación en la Universidad de Carabobo. Jefe de la cátedra Teoría y Métodos de Investigación Literaria en la FaCE-UC. Director – Editor de la Revista de Postgrado Arjé de la FacE – UC. Contacto: illasw@hotmail.com.



el escritor es el único animal de rapiña que se alimenta de sus entrañas.
Eduardo Liendo

Introducción

Los platos del diablo, una novela venezolana de los años 1985, ha sido considerada como la obra más consolidada en la narrativa de Liendo, dada la maestría con la cual se abordan los marcos de la novela policial. Vista así, la historia narrada discurre entre la estancia carcelaria y una regresión constante hacia la explicación de los sucesos acaecidos en el contexto de un asesinato. Es evidente la dilación de pistas y presagios que además del efecto retardante, coadyuvan con el suspenso. Ambos elementos permiten organizar una suerte de rompecabezas que el lector, haciendo las veces de detective, deberá recomponer para dar sentido y explicación al conjunto de indicios que lo llevarán no solo con el asesino (que ya puede advertirse desde las primeras páginas), sino que lo conducirán a la comprensión de las motivaciones y *modus operandi* que se plantean como desafío para entender más que el crimen, el universo narrativo configurado en el texto.

Aunado a lo policial, es evidente la presencia de un discurso metaliterario, o como lo ha señalado la crítica “una novela desde la novela” (Guanipa 2006: 1). Ciertamente, la obra tiene permanentes alusiones intertextuales al universo literario; pero junto a ello, plantea las peripecias del propio proceso escritural a partir de instancias autorreferenciales que recrean un juego de ficcionalización desde la misma ficción. De esta forma, la trama novelística descansa en cómo plantear los problemas inherentes a la literatura dentro del desafío de escribir una novela.

Sin embargo, lo policial y lo metaliterario como rasgos distintivos de esta obra y como los advertidos por la crítica, dejan pendiente otro posible escenario de lectura que se podría develar para la comprensión amplia del texto. Por una parte estaría la visión de novela de artista, en cuyo planteamiento encontraríamos tres ideas interesantes:

a) estamos en presencia de una obra de arte que intenta explicar los desafíos inherentes a la propia experiencia de creación artística;

b) la obra se centra en las acciones de dos escritores, quienes experimentan profundas transformaciones en un devenir narrativo complejo que desplazando la visión romántica, realista, e incluso, modernista del personaje artista, vendría a retratar, en un ejercicio de formación, la tensión moral, el conflicto vital, la improductividad artística y los tormentos interiores de ese artista que ahora se debate entre los condicionamientos marcados por la fama y el ascenso social para justificar la existencia; y su degradación artística y moral, delineadas desde la envidia, ambición y vanidad. Vemos que no escatima en sumergirse en la monstruosidad para convertirse en “el buitres”; y,

c) la novela además de tener un marcado hilo de intertextualidades con autores y obras literarias, guarda estrecha vinculación con otras manifestaciones artísticas. De allí que pareciera un diálogo estético de cruce entre variados discursos del arte como la pintura o el cine, por ejemplo. Observemos el siguiente fragmento:

Ricardo Azolar, que tanto había admirado los personajes de ficción bien diseñados, terminaba por ser él mismo un grotesco personaje de la realidad. Podía reconocer lo irónico de su existencia; la vitalidad dramática que no pudo lograr en sus escritos, surgía de las circunstancias de su vida como un fuerte veneno destilado. En esa vida el hecho literario había sido la obsesión dominante. Lo que para otros hombres representaba el poder o la riqueza, fue para él la consagración literaria (Liendo 1985: 17).

En esta suerte, vemos cómo la obra examinada desde la noción estética de novela de artista, se proyecta más allá del modernismo, asumiendo algunos rasgos de las corrientes e ideologías contemporáneas que logran transformar dialécticamente esas dimensiones éticas e idealistas del personaje artista por su contraparte. De esta forma, ya el personaje no presenta un marcado conflicto con el entorno en aras de idealización, compromiso o militancia, ahora se funde con la vanidad de su elitesco medio profesional, quiere tener un proyecto de vida que le garantice prestigio social, anhela con todas sus fuerzas la fama y gloria literaria, asume que es parte de una sociedad a la quiere alienarse y para ello se viste de impostura. Con máscara en mano, nuestro personaje artista desea “triunfar” para alimentar las ansias de su ego, hambriento por demás, de una profunda necesidad interior de reconocimiento. Ya no aspira al suicidio (como salida romántica) o la evasión exótica (como huida modernista) para resolver sus turbulencias, dudas existenciales y permanente confrontación social; antes bien, opta por el asesinato desde una dimensión (auto) justificadora con el fin de alcanzar, a través de “cualquier medio”, ya no nobles ideales, sino oscuras pretensiones que develan sus bajos instintos y deplorables pasiones.

En este sentido, ya no es un héroe movido por el amor, la pasión creadora, el interés de transformación o la búsqueda creativa. Ahora se nos presenta con una nítida descripción de antihéroe, es arribista, capaz de asesinar y plagiar para vencer su mediocridad literaria e intelectual, su ignorancia artística y su inminente fracaso existencial. Estos rasgos que cambian y le asignan un aire de artista acabado cuando consume el crimen, también le adjudican el éxito de su única y verdadera creación: la trampa. Pareciera que su gran obra (aquella que lo justifica y le proporciona un estado fructífero de posibilidades creativas) es precisa y paradójicamente, el asesinato.

Ya los ideales de transformación social y actitud reaccionaria son desplazados por el interés de alcanzar fama, logrando así penetrar esa galería carcomida de artistas movidos por la apariencia, vanidad, opulencia, ambición y espíritu elitesco. En este afán, el arte no se asume como forma de vida, de hecho hay una precaria vocación artística que limita las habilidades escriturales y creativas; sin embargo, el interés pareciese intacto: lograr a toda costa, aún desde inclinaciones ruines y deplorables, un prestigio impostor a través de un talento inexistente. Nuestro artista ya no es el idealista de otrora, comprometido y de profundo sentir interior como Alberto Soria de Ídolos Rotos, ahora es ladrón, asesino, frío, calculador, cínico, macabro, infame, monstruoso y “buitre” como Ricardo Azolar:

Nunca hubiera sucumbido a la envidia, ni a los celos, ni al afán de riqueza. Solo una fuerza podía arrastrarlo más allá de toda moralidad: la gloria literaria (73).

No lo obsesionaba el recuerdo del crimen, sino la suerte del manuscrito. Tenía que poseer sus páginas de modo sensorial y convertirlas en parte inseparable de su mente (74).

Azolar pensó: “Si existe el diablo, debo ser yo” (79).

Sintió un auténtico regocijo, como si aquella noticia fuera el legítimo resultado de varios años de labor o espera, y el manuscrito nunca hubiese sido profanado por el plagio y la sangre. Sin embargo se preguntó cuál podría haber sido la reacción de Daniel Valencia estando en su lugar. Él era ahora el endemoniado albacea de su obra, heredero de su fama y amante de su mujer. Simplemente: el otro. Aquella mañana lluviosa un hombre había muerto sobre el pavimento: Ricardo Azolar (81).

Las pinceladas previas, nos permiten acercarnos al segundo aspecto que vale la pena advertir y es el tratamiento que en torno al mal se hace en la obra. En *Los Platos del Diablo* el “horror y la maldad” son focalizados (con todo su esplendor) en la construcción narrativa de un escritor mediocre, de un escaso (sino nulo) reconocimiento social y de una precaria

capacidad creadora que se va albergando (o quizá alimentando) en la envidia, ambición, frustración y celos, hasta despersonalizar a nuestro personaje convirtiéndolo en un infame que encuentra en el homicidio una vía para hurtar y en el plagio, una posibilidad abyecta de encontrar un sentido fugaz a su enfermizo sinsentido existencial.

En consecuencia, Azolar convierte su impotencia escritural en fuente creativa para delinquir, siendo la impostura el mejor atuendo de un “delirio de grandeza” que deviene en una “obsesión de prestigio” caracterizada por el resentimiento, la vanidad y envidia. Con estos rasgos, nuestro personaje artista adquiere connotaciones monstruosas, es un delincuente. La mentira como instancia en que se va construyendo la vida, lanza permanentemente la premonición de un desenlace fatal en que el amor, la gloria intelectual y la pose artística literaria, no son más que frágiles máscaras a las que asciende nuestro protagonista en un arrebató fugaz de un momento robado que luego eclipsa para siempre su vida:

-Bienvenido, señor Azolar. ¿Encontró usted esos borradores?

-Puede ahorrarse todas las preguntas. Vine a decirle que yo lo maté... (123).

Cuando estacionó frente al edificio de la editorial comprendió cabalmente que era un asesino (126).

El plagiario inclinó la cabeza en actitud de abatimiento. Uno de los juristas hizo un comentario sobre “el típico pánico del criminal que no asume el castigo”. Otro se acercó al reo para tratar de tranquilizarlo con palabras inútiles. Aun así se dio rápida lectura a la ratificación de la sentencia: 30 años de prisión por cometer homicidio calificado, con agravantes de premeditación, plagio de manuscritos y apropiación indebida de una propiedad intelectual (128).

En este laberinto de egos, pasiones e imposturas, se nos narra una obra en que la maquinaria del mal no solo se expresa en el asesinato y el plagio, sino también en la tensión moral que media entre el logro de los propósitos y el deseo de admiración o prestigio. Vista así, la infamia proyecta tres momentos: a) el protagonista no opta por el mérito, sino por una obsesión en la cual su “talento” se descubre en esa frontera obscena y deplorable de miseria, maldad y criminalidad, b) la impostura deforma (espantosamente) la visión del artista, no solo esa dimensión noble e idealista, o esa de pícaro y astuto; sino incluso, también deforma al oscuro, al nihilista y al entregado a sus más primitivos instintos; y, c) la maldad de nuestro personaje puede ser leída desde dos miradas posibles: la pobreza creativa y el anhelo enfermizo de reconocimiento literario. Ambas fuerzas (mediocridad y reconocimiento) suscitan una tensión vital en que la lucha contra el medio se instala en un imaginario corroído por esa necesidad de mostrar que realmente (verdad o mentira) se dispone de una madurez intelectual consustanciada en la (falsa) capacidad creativa y en el dominio de la escena literaria.

El mal pareciese estar alojado en esa fuerza interior de un Azolar que pierde el poder creador (ojo vacío), lo persigue inextricablemente la sensación de fracaso (el perseguidor) y es víctima de un ego transfigurado (delirio de grandeza), razones éstas que lo llevan a perpetuar un crimen en el cual la muerte no logra concretarse y en su lugar surge un nuevo sentido vital, así Valencia y Azolar quedan fundidos en un mismo aliento. Crimen que a ratos asume los contornos efectivos de un homicidio y las más de las veces se perfila como un suicidio, dado que tenemos la sensación de que Azolar ha muerto en la impostura y desde sus poses, pensamientos y actitudes, revive en exacta dimensión la figura de un Valencia que, en una suerte de contrarios, ahora lo que es odiado y envidiado, para a ser admirado e imitado; es así como deseo y objeto se funden. En este juego macabro ambos personajes se pertenecen mutuamente tanto en el horror como en la grandeza.

Resulta interesante advertir que tanto el móvil del siniestro (prestigio) como la resolución misma del acto criminal (pistas y análisis), se configuran desde lo literario. La frase “*Juntos subimos a los Platos del Diablo*” (Liendo 1985: 97) sería el símbolo de justicia, la infamia descubierta, la máscara agrietada de la cual trata de huir la farsa. De esta forma, desde las instancias literarias se generaría tanto el nudo conflictivo y la solución del mismo como el desarrollo de una trama dialógica en la cual se entrecruza el tejido social y el ejercicio del poder. Tomando esta posibilidad comprensiva, observamos que el texto remite a un deterioro escritural que deriva del artístico y éste es consecuencia de otro deterioro que es el de la propia existencia.

De esta forma, la admiración literaria de Azolar por Valencia no era más que la hipocresía que enmascara su autocompasión creadora. Ese lugar es propicio para cultivar la envidia y el resentimiento que le impulsan a provocar, por el plagio, la muerte. El crimen es el medio para acceder no solo a la gloria literaria sino al amor de Lisbeth. Cambiar la piel por la impostura definitivamente es el camino hacia la derrota que asumió riesgosamente Azolar. Es la trampa que le construyó Liendo al destino de nuestro protagonista artista: “*Todo fue una trampa construida por su propia inteligencia*” (Liendo 1985: 123, cursivas del original).

Sin remordimiento y con altas dosis de cinismo y frialdad, Azolar se cree su propia farsa, vive su propia mentira, aguarda con sigilo y aparente indiferencia una gloria ansiada, la cual al no poseerse por medios legítimos, se arrebató a cualquier precio, hundiéndose así en el pantano de su propia miseria. La victoria se ampara en el fraude y de esta sombra se genera una ruptura en la conciencia (¿culpa o fama?) que arriba inexorablemente a la justicia. Arenales o La tentación del abismo (¿será el propio abismo en el que sucumbe premonitoriamente la vida de Azolar?) quedarían como testimonio de infamia, pero también de verdad. Así, símbolo y objeto fraguan un desenlace reivindicatorio en la creación literaria, entonces el bien triunfa “aparentemente” sobre el mal. Sin embargo, esto no es tranquilizador, antes bien es inquietante saber cómo la frustración deviene tanto en un resentimiento que adquiere connotaciones monstruosas, como en diversos apetitos oscuros que, siendo expresión de maldad, pueden manifestarse también en acciones blindadas con la nobleza del alma. desde este lugar, comprendemos con desesperanza, que el mal es parte también de nuestro artista.... es parte constitutiva de la propia condición humana. Finalmente, Azolar y Valencia quedan fundidos en una sola entidad, ambas almas se funden en la literatura y así la obra final Arenales y la Tentación del abismo serían, en un solo cuerpo, la expresión de dos escritores unidos para siempre por la gloria y el horror.

La novela de artista y su dimensión en *Los platos del Diablo*

En sus planteamientos, Francisco Calvo Serraller postula que en el siglo XIX se erigió el personaje artista como héroe novelesco. En sus apuntes señala, que ha existido una vasta tradición literaria que ve en el artista un personaje dotado de gran sensibilidad y de profundos ideales, testimonio, en muchos casos, de rebeldía social y compromiso moral. Regularmente aspira el suicidio debido a la imposibilidad de comprensión y adaptabilidad que, como brecha insondable, se despliega entre su condición de artista y el tejido social que lo rodea.

Si bien existen ejemplos donde aquella fisonomía noble, ética y contestataria del personaje artista abraza ciertas dualidades y así se expresa en una conducta opuesta a la moralidad y contradictoria a cualquier proyecto ideal, queda claro que en todas las circunstancias donde le encontramos, éste ha sido dimensionado desde un carácter intimista, lo cual permite develar sus profundos conflictos existenciales, sus más oscuros estados mentales y su compleja visión de las angustias humanas que atraviesan su condición y la de sus coetáneos.

Para Calvo Serraller, en el transitar mismo de la tradición literaria y hasta la contemporaneidad, encontramos artistas como protagonistas de novelas, en cuya dimensión arquetípica ha devenido una transfiguración que reemplaza algunos modelos heroicos por conductas y motivaciones más cercanas a lo humano, con sus miserias y grandezas. Es decir, a la glorificación del artista romántico (idealista o realista) le adviene con el modernismo (y por consiguiente con la vanguardia) una figuración del artista que ya no es la del héroe ejemplar, contestatario social, combativo de las fuerzas hegemónicas del poder; en fin, ya no es movido por sublimes ideales. En su lugar, ahora –tal como lo plantea Calvo (2013)– está inmerso en un mundo de “poder, mercancía y competencia [que] afloran en medio de las grandes palabras de arte, genio, protección, libertad, amistad e independencia” (Calvo 2013: 55).

En este sentido y tomando como referencia la obra de Goethe, Calvo nos hace una nueva configuración del personaje artista a la luz de otra perspectiva que “introduce la dimensión antiheroica del héroe artista, un Dios demasiado humano [...] Irreductible en su diferencia, el artista deviene en incomprendido e incomprensible” (Calvo Serraller 2013: 57). Si bien Goethe pertenece al romanticismo, su configuración antiheroica del protagonista artista ya asomaba, como personaje de ficción, un interés que se advierte y continúa en las estéticas subsiguientes del modernismo y la vanguardia.

En ese dilatado tránsito, el artista ha sido (innegable en todos los casos) un personaje del interior, configurado desde su sentir íntimo. Por esta razón, hemos penetrado en sus estados de ánimo más profundos, sueños, ideales, motivaciones, pasiones, deseos; en sus más escondidos territorios mentales, miedos, angustias, frustraciones, en fin, en sus oscuros fantasmas interiores, que develan esa enfermiza susceptibilidad y extrema sensibilidad. Ambas instancias son llevadas hasta una esquizofrénica conspiración, cuya patología desemboca en el crimen y en la imposibilidad de pertenencia. De esta forma, el lugar del personaje artista será, regularmente, un territorio de permanente deslocalización, incluso, despersonalización. En otras palabras, este personaje (tanto en la ficción como en la realidad) se asume –según Calvo– como un sujeto “diferente y socialmente incomprendido, el artista está fatalmente predestinado a la desdicha” (Calvo Serraller 2013: 72).

Las transformaciones del personaje artista, son ampliamente advertidas por Calvo, quien, retomando los planteamientos de Cassagne, proporciona iluminadoras explicaciones para dejar en evidencia las complejas transiciones que en el devenir literario se han suscitado para la construcción ficcional de dicho personaje. Al respecto, rescata lo siguiente:

El desarrollo de la sociedad moderna se encargó de poner cada vez más de manifiesto su carácter ilusorio [...] Desde hacía tiempo ya se sabía que la literatura llevaba a todo; no eran pocos los que ahora veían en ella un trampolín para saltar hacia cualquier cosa. Los jóvenes literatos del momento son prácticos y ambiciosos [...] Por tanto, a los soñadores de 1830, que, deprimidos o ardientes, entusiastas o desesperados, cantaban por cantar, les sucedió, a imagen y semejanza del medio social, una generación voraz, desdeñosa con lo irreal, que canta por arribismo [...] El artista quiere hacerse rico por su trabajo, como el burgués. La literatura ahora domesticada tiende a convertirse en una profesión, un oficio como cualquier otro; las letras serán una mercancía más sometida a la ley de la oferta y la demanda (2013: 85-86).

Esta descripción cuadraría perfectamente con las inclinaciones que llevan a nuestro personaje Ricardo Azolar a plantearse un prestigio literario conseguido más por arribismo que por talento; y es que, siendo mercancía, el manuscrito que plagia y el consecuente asesinato que comete, no los asume sino como angustiosos medios que le permitirían escapar “ilusoriamente” de ese perseguidor cargado de múltiples posibilidades simbólicas. Visto así,

puede ser vislumbrado como el fracaso, la justicia, él mismo Azolar (transfigurado en fantasma o buscando angustiosamente un lugar) o quizá Valencia (fundido en la profanación o convertido en una sombra de inquietudes y dudas). Sin embargo, de a ratos puede ser también la frustración con rostro de Lisbeth, la compasión por Sindia que es su propia lástima, el resentimiento por sus miserias que se transfigura en una mueca de rabia y resignación ante Rosales o la improductividad literaria asediada por la fotografía de Kafka. El “perseguidor” es pues, un relámpago efímero, tormentoso y desdichado de la tan anhelada gloria literaria.

Obsérvese que los impulsos epocales que marcaban el advenimiento de una nueva configuración del sujeto artista, son ahora asumidos y proyectados por un personaje que, instalado en el modernismo y posteriormente en la vanguardia, ha dejado atrás la dimensión romántica de su configuración, cuya dimensión se ve superada ante un individuo que ha sido devorado por la maquinaria social y económica; ya no reacciona, por el contrario, trata de replegarse a los condicionamientos que exige el nuevo orden ideológico.

Sin embargo, su actitud acomodaticia tampoco lo salva, siguen generándose en él fuertes fracturas (ambigüedades y fragmentariedades) que lo configuran a partir de una profunda decepción, insondable frustración y auténtico testimonio de soledad, desadaptación, desarraigo, incompreensión, crisis existencial y deslocalización. La atmósfera de consumo lo convierte también a él en un desplazado del apetito que lo devora como artículo de uso. Este panorama, obviamente, expresa otros ideales que mueven al artista y, por extensión, delimitan los rasgos de nuestro protagonista quien ahora desea consumir la gloria de su arte dentro de un entramado social que también lo consumirá a él. No quiere adherirse a una moralidad o reaccionar contra los ideales impuestos, por el contrario y hasta sin proponérselo, comienza a circular y a formar parte de esa maquinaria monstruosa que mueve sus coordenadas hacia una ideología de consumo en la cual los únicos fines parecen ser la satisfacción de la oferta y la demanda.

Sin redundar ni caer en regresiones innecesarias, resulta válido ir puntualizando algunas ideas. Si bien el auge de la novela de artista se evidenció entre el siglo XIX e inicios del siglo XX, podemos aun constatar cómo la tradición literaria continúa reportando casos en que el protagonista artista sigue apareciendo en un marco narrativo movido por unas coordenadas temáticas más o menos recurrentes: el artista en relación con su medio, el artista y sus crisis vitales y existenciales; y, el artista en relación a su trabajo creativo bien desde la fertilidad o la frustración, mostrando aquí una ambivalencia que explana un diálogo permanente entre arte y vida. Esta tríada compleja de relaciones temático-discursivas (social, existencial y estético) es atravesada por una exagerada ideología individualista que se articula desde dos posibilidades: mostrar al sujeto artista como distinto y por ende, único; o, escarbar en los más oscuros y profundos estados mentales de este conflictuado personaje, para glorificarlo bien por su nobleza o monstruosidad. En este punto, resultan a propósito los siguientes planteamientos:

Necesariamente las novelas de artista aparecen hoy [...] como un testimonio de esa misma ideología individualista que está en crisis [...]. En síntesis, el individualismo no consiste más que en la consideración de que el “individuo” es una entidad relativamente autosuficiente [...] Consiste, igualmente en otorgar a la “razón” [...] el papel rector de la existencia (Tomás 2000: 27).

Se desprende de este planteamiento que a esa individualidad autosuficiente que intenta destacar, en transiciones evolutivas, la novela de artista; le adviene una individualidad de la razón que no es tranquilizadora, pues la misma, heredada del modernismo, tampoco resuelve la crisis vital y existencial de nuestro personaje artista. Ambas instancias (autosuficiencia y razón) desembocan en el escrutinio de los más hondos estados mentales para plantear una

nueva individualidad que no mitifica la figura del artista sino que lo devuelve a su entorno como uno más, como un individuo cualquiera cuya actitud más antiheroica que glorificada, apunta por convertirlo en un ser alienado, audaz o víctima de su propio proceso creativo.

Sus fantasmas (o precariedades), como a cualquiera, pueden arrastrarlo a un estado deplorable o construirlo como una entidad viable más cercana a lo humano que a la deificación. Bien afirma Tomás: “El artista actual está integrado a la sociedad [...] si bien es cierto que [...]es “más sensible” que el resto para las cuestiones artísticas, ello no lo diferencia cualitativamente de otros grupos profesionales [...]” (2000: 28). Al igual que el resto de los mortales, nuestro artista más carnal, continúa fraguando en su interior una lucha de fuerzas que suscitan en él una tensión moral en relación con su medio, optando bien por el rechazo y la desadaptación o bien por la alienación extrema:

En sus quince años como comisario de la policía judicial nunca dilucidó un caso delictivo que tuviera una motivación meramente intelectual. En su mayoría eran asuntos de trasfondo pasional, robo, drogas, estafa o simple violencia irracional. Esto era distinto. La mujer trató de fundamentar una acusación por plagio, con el agravante de que la supuesta víctima del mismo apareció muerta en circunstancias no determinadas. [...] Para el comisario Colmenares los posibles móviles comenzaron a enlazarse de manera lógica. Su experiencia en las cuestiones humanas le indicaba que la rivalidad profesional algunas veces conduce al crimen (Liendo 1985: 105).

En *Los platos del Diablo*, nuestro protagonista no se enfrenta a su medio, antes bien desea gloria o fama para acomodarse un lugar de reconocimiento y prestigio; es decir, para convertirse en ídolo de una alienación radicalmente oportunista, elitesca y corroída por unas inclinaciones perversas que apuntan hacia la envidia y vanidad. Sus crisis vitales se concentran en la búsqueda de un sentido perdido, no tiene centro, su existencia está amenazada por el inminente fracaso artístico, no hay proyecto, el único propósito parece alcanzar, a toda costa y por cualquier medio, un éxito aparente. Tampoco hay identidad, pues esta se busca en el reconocimiento exterior que en cada momento devuelve la figura diluida de un ser que se va transfigurando en títere de sus propias pretensiones.

El amor aparece también como elemento decorativo de una personalidad enfermiza que está permanentemente asediada por la mediocridad, la lástima y el resentimiento. Azolar está enfermo y la causa es fundamentalmente la improductividad de su trabajo creativo cuyo síntoma es la persecución constante de una sensación de fracaso que agudiza su frustración. Ni la autosuficiencia ni la razón salvan a nuestro personaje del eclipse, por el contrario, lo proyectan como un individuo que, igual a cualquiera, se mueve alrededor de medios fraudulentos, deplorables y malévolos con los cuales sólo logra alcanzar unos fines ensombrecidos y retorcidos por el horror de la impostura, el crimen y la infamia. Parece que la mentira es su única posibilidad de salvación para justificar su vida.

En Ricardo Azolar observamos un espíritu de incertidumbre en el cual las circunstancias van moldeando un conjunto de medios que se desplazan arbitrariamente en la conciencia del artista, acomodándose a una discrecionalidad en la cual importa convenientemente la materialización del interés personal que es la auténtica expresión de un individualismo extremo. Aquí no se radicaliza la autosuficiencia del espíritu creador (asume el fracaso y no concibe en él ningún talento estético) ni el razonamiento en torno a un cuerpo procesual de medios que posibiliten el logro de los fines (asume que la oportunidad que surge por suerte o por desgracia es el plagio y el subsiguiente asesinato, todo desde un marco de frialdad inquietante). Por el contrario, la comodidad y el capricho acomodaticio fluyen en el devenir de unos nuevos órdenes y códigos que reescriben el lugar del hombre dentro de la realidad que le circunda, en la cual la lucha ahora puede estar direccionada no hacia la

idealización, sino en la consumación, por el instinto, de una cuestionada conciencia moral complejizada por tentaciones, miserias, desvíos, patologías y bajos instintos que magnifican no la gloria, sino la miseria de nuestro protagonista artista.

(In)conclusiones

Regularmente, la novela de artista ha sido asumida como novela de formación dado su carácter aleccionador en que el artista es prototipo de hondos sentimientos y profundos ideales; sin embargo, el término *Kunstlerroman* acuñado para referirse a las novelas de artista, plantea una nueva configuración de este personaje que, junto a los rasgos originarios que le definieron, a saber: a) la posibilidad de autorrealización, b) el desarrollo de una genial conciencia artística y una profunda sensibilidad; y, c) la incompatibilidad social que desarticula al personaje de todo marco de referencia integracionista haciéndole desadaptado, frustrado y desilusionado; se le adhieren ahora nuevas coordenadas de acción y conciencia que lo ubican en un lugar humano desde el cual renacen y se canalizan sus búsquedas artísticas y existenciales. Para ampliar este punto, los planteamientos que siguen nos permiten distinguir algunas variaciones que se han suscitado en el devenir (y consolidación) del personaje artista no solo como instancia ficcional sino como elemento narrativo que se articula al sistema ideológico y a las propuestas estéticas predominantes de cada época y lugar, veamos:

De igual manera, hay una noción de la tradición de la novela de artista que es necesario destacar aquí; el enfrentamiento del artista con el medio y el conflicto permanente hacia lo establecido que lo lleva al aislamiento [...] Ahora bien, son claras ciertas “variaciones” en la novela que no se acomodan a los modelos de héroe trágico o marginado de la tradición de la novela de artista (Cano 2014: 142).

Estas variaciones señaladas por Cano se desplazan desde fronteras de decepciones suicidas, destrucción y aniquilamiento, extravagancias, melancolía, rebeldía e inestabilidad, fracaso e insatisfacción hacia territorios más cercanos al ímpetu creativo, a la evasión e insensibilidad, a un espíritu positivista en que la obra de arte, en tanto forma de vida, es una huída, incluso moral. Obsérvese que en este desplazamiento encontramos no solo transiciones en devenir producto de diversas propuestas estéticas, sino que percibimos las múltiples formas en que el protagonista artista es abordado y presentado. Una de ellas, en la cual notamos la más evidente diferencia de ese tránsito, sea aquella en que la frustración derivada de procesos interiores de desadaptabilidad social es sustituida por un escape o huida (estética, pero también moral, creativa, existencial) a un otro mundo construido desde los espejismos meta y autoficcionales del propio ejercicio artístico, lo cual plantea dos zonas problematizadoras: la obra como espacio límite entre la vida y el arte; y, la obra como ejercicio transgresor en que una ficción remite y se realimenta de otra ficción. Desde esta mirada, podemos advertir que la vinculación social (para padecer la realidad) encuentra su contraparte en la reacción transformadora (propósito de cambio) y ambas ideas confluyen irreductiblemente en la posibilidad de asumir unas coordenadas vitales ajustadas a las fronteras y desafíos que demarca el arte.

Las variaciones señaladas, son también apuntadas por Donaire del Yerro (2015), quien considera que la novela de artista de corte realista (naturalista) asumió al protagonista artista a la luz de un poder transformador gestado en la vocación artística. En muchos casos este propósito es frustrado (visto como padecimiento o evasión) debido a la fuerte tensión que se establece entre el mundo interior y el mundo exterior del artista. En otro sentido, más de completitud que de oposición, la novela de artista de corte idealista (romántica) nos presenta

igualmente a un personaje de naturaleza conflictiva y frustrada, sin lugar de satisfacción y, al estar desadaptado de su momento histórico, construye un mundo paralelo en el que se intensifica su postura creadora, hasta el vértigo de una anulación completa de toda posibilidad articuladora con el mundo exterior, lo cual no es de orden evasivo, sino más bien angustiante, cuya mira descentrada desde la incertidumbre, desemboca en el auto aniquilamiento. Ambas dimensiones se realimentan y complementan y proyectan siempre una doble vertiente: padecer o transformar/ articulación o evasión. En ambas estéticas el orden social es rechazado bien con el interés de evasión o transformación, o bien con el interés de desarraigado absoluto y fractura de la propia vida. Estas dos perspectivas fueron, desde mi particular mirada, caldo de cultivo para plantear un tercer grupo de novela de artista (Donaire del Yerro 2015: 107) que apostaría por una dimensión más inacabada del personaje artista en la cual importa más un carácter aproximativo a esas zonas humanas en que se fragua su espíritu. Para Del Yerro este tercer grupo –o variación– como lo denomina Cano, de la novela de artista lo representan las denominadas novelas de formación (corte modernista), en las cuales –según este autor– el protagonista artista no padece ni se enfrenta a su entorno social, antes bien se funde con este y su ejercicio artístico comienza a responder a formas de adaptabilidad, de ajuste a los condicionamientos sociales y de movimiento cómodo por las ideologías del consumo (precisamente en este marco tienen cabida los personajes artistas Ricardo Azolar y Daniel Valencia). Estos planteamientos podrían ilustrarse alrededor de las siguientes ideas:

Esta transformación de la novela resulta solidaria con lo que experimenta el personaje, que abandona la práctica estética a favor de una profesión [...] su renuncia es [...] un intento de recuperación del sentido épico de la vida [...] que solo podrá integrarse en el mundo que lo rodea [...] en la medida en la que no quiera ser un individuo, puede ser todos. Su renuncia consciente se revela como la condición de posibilidad [...] para ensayar la reconciliación con la vida, siquiera en la esfera de la novela [...] En definitiva estas novelas de formación protagonizadas por un artista junto con las novelas de artista propiamente dichas, románticas y realistas-objetivistas, serían tres formas de ofrecer una respuesta a la pregunta que lleva a los escritores a concebirse ellos mismos y a otros artistas como materia novelable [...] (Donaire del Yerro 2015: 118-119).

Es evidente que la fuerte tendencia de la novela de artista nos proyecta, originalmente, dos alternativas ficcionales: o el artista se aísla en un enfrentamiento exterior o se evade en un conflicto interior. La primera propuesta correspondería entonces con la aspiración romántica en la cual el artista establece un estado de confrontación moral con la sociedad y por ello reacciona contra sus valores o esquemas ideológicos fundantes, sufre su inadaptabilidad, frustra, en el mayor de los casos, su proyecto vital y el único refugio viable es el arte como posibilidad que le devolvería un sentido a la vida. Abstraerse y desterrarse parecen ser el camino ante la insatisfacción que le produce ese encuentro conflictivo con la realidad. Aislarse es el trasiego que desemboca en una inconformidad absoluta del yo hasta los límites del suicidio.

Por su parte, el segundo proyecto sí aspira a establecer puentes con la realidad a través del arte, y es que desde la evasión, o se gestan cambios a partir de un ideal transformador; o, ante el inminente fracaso, el interés se dirige a la creación de mundos paralelos, a la configuración de otra realidad que reivindique y devuelva la fe en el ejercicio artístico. Pareciera que hasta entonces, las vertientes eran el padecimiento o el enfrentamiento social movido por hondos ideales que se obturan, mostrando así proyectos vitales y artísticos inconclusos, cuyo resultado (en todos los casos) es siempre una evasión, bien intimista de aislamiento o bien de extrañeza y distanciamiento. Al respecto, y a efectos de corroborar el planteamiento asumido, valgan las siguientes consideraciones:

Se observan dos tradiciones paralelas: la corriente realista en la que el artista toma al medio que lo rodea como base de su arte, buscando cambiar o renovar las formas de vida sobre la realidad misma [...] el artista vive más intensamente que los demás y termina destruido por la vida [...] En cambio, en la tradición romántica [...] el artista no logra ver en el medio ambiente ninguna posibilidad de realización y huye hacia un sueño idealista y lejano, donde se construye un mundo de realizaciones. Esta tradición exalta el arte por sobre la vida y el artista se convierte en un ser comparable a Dios [...] En ambas posturas, sin embargo, el artista no sale de su realidad [...] Aun en la lucha con la sociedad el artista lleva consigo [...] los valores colectivos que forman parte de su ser profundo [...] La rebeldía es en el fondo un homenaje al poder, un juego en el que el artista jamás se atreve a derribar el poder que combate [...] Entonces, lo que importa para la creación del arquetipo no es la actividad del artista sino su actitud vital. Generalmente sensitivo, controvertido y egocéntrico, pasivo y distante del mundo que lo rodea, distraído o poseído [...] Lo que los consagra como artistas es su relación con sus mundos respectivos, es decir su relación con la sociedad (Álvarez 1993: 295-296).

A modo de necesaria reiteración, se puede afirmar que esta perspectiva de doble articulación (romántico-realista) generaría otras variaciones que, como se ha señalado, refieren a un artista movido por otros intereses, pasiones, miserias e intenciones inclinados a la satisfacción de propósitos antiheroicos o de las pulsiones propias del hombre común vislumbrado como héroe de su propia epopeya, que enfrenta la vida con sus precariedades y grandezas, acentuando así su padecimiento, rebeldía, frustración, idealismo, vanidad o maldad en la conciencia intimista de su ser artista que más allá de lo inherente a la condición humana, proyecta en él, con extrema agudeza y profundidad, su angustia existencia, la persecución de sus fantasmas interiores y sus oscuros y obsesivos estados mentales roídos por la entraña obscena y monstruosa que acecha permanentemente la motivación del hombre. Esta condición angustiosa y malvada es perfectamente observable en Ricardo Azolar, quien siendo un personaje mostrado desde inquietantes estados introspectivos que muestran su tormento, decadencia y perversión; se asume igual como un ser frustrado con un hondo resentimiento que acude con frialdad a la baja moral como forma de materializar sus propósitos. Pero hay más, al no concretar su talento, se asoma con curiosidad al mal como opción y definitivamente lo elige. Azolar es complejo y maligno, tres argumentos podrían caracterizarlo: se funde inextricablemente con aquello que “desprecia” o envidia, así muere Valencia para que se justifique el proyecto vital y artístico de Azolar, muere Azolar y en su yo, por apariencia e imitación, sobrevive intacto Valencia, un juego de dualidades y espejismo que desconfiguran la personalidad de nuestro personaje artista deslegitimando en él todo proyecto de identidad y por ende de realización.

La segunda razón consiste en esa obsesiva sensación de persecución que funde muchas lecturas posibles, por ejemplo quién realmente lo persigue, es perseguido o perseguidor, alcanza lo perseguido o es alcanzado, una atmósfera lúgubre cubre estas posibilidades que el texto proyecta como vacíos. El último argumento obedece más a su tratamiento narrativo, Azolar es un pretexto artístico para crear un producto estético, Azolar es la suma de un conjunto de pistas que se arman por la propia trampa que se construye el personaje; pero además, es un artista con muy pocas potencialidades para la creación pero con suficientes habilidades para crear la infamia, allí nos preguntamos qué es lo que crea, cuál es el verdadero talento de Azolar, su obra cumbre es aquella que escribe desde los frenéticos impulsos que le llevaron a la infamia, desde los recovecos de su propia vida. Estos inquietantes acertijos también son diluidos por tenues pinceladas que se eclipsan en el texto como, efímeramente, se eclipsa para siempre esa gloria (ajena o propia) momentánea, en la vida miserable o grandiosa (dependiendo de la conciencia que juzgue) de nuestro protagonista artista: “*Tendrás un día*

luminoso y un repentino eclipse” (Liendo 1985: 123). Es innegable que en todo el desarrollo metaliterario de los procesos estéticos inherentes a la creación literaria, se funde en un mismo aliento la voz del personaje artista con la voz del escritor, de allí un ejercicio meta (y auto) referencial. Leer esta novela desde la ruta de novela de artista, nos invita a dilatar cinco posibilidades de lectura que marcan importantes juegos de relación ficcional entre el ejercicio narrativo y el protagonista artista, estas, entre otras, pueden ser: relación del artista con su medio, devenir o transfiguración antiheroica del protagonista artista, proyección de la angustia interior en el marco de los proyectos vitales y artísticos, la génesis del artista entre la gloria y el eclipse y, finalmente, la constitución del artista como pretexto para leer los compromisos inherentes al proceso creativo.

De cualquier forma, para la lectura de *Los platos del diablo*, interesa ver al artista no en la decadencia de la debilidad de los sentidos, sino desde la infamia de las acciones. Esta obra, en tanto novela de artista, nos plantea una visión confusa del protagonista desde unas coordenadas que entran en conflicto dada la mediocridad artística del personaje, de impulsos macabros y de una inclinación egoísta que lo lleva a transitar por escabrosos caminos en que el horror es el medio que sacia las bajas pasiones y permite consumir las ruines pretensiones de un Azolar débil, cuyos proyectos vitales inconclusos y estériles estallan en una desadaptación enfermiza impulsada por el resentimiento, la autocompasión y el propio desprecio alimentado por dos sentimientos detonantes: la envidia y la vanidad. Este marco que ilustra la pérdida de todo sentido, despersonaliza al sujeto, y entonces la identidad, que se ha perdido por la ósmosis Azolar-Valencia, intenta recomponerse en deplorables fragmentos de una farsa existencial en que los retazos tienen el contorno exacto de la mentira, apariencia, ambición y estafa como síntomas de un peligro en el cual la bajeza, lo degenerado, el instinto delictivo, la inseguridad y el arribismo hacen del artista un nítido transeúnte del mal: “Además, había matado a un hombre para tomar su gloria...” (Liendo 1985: 122), quedando de esta forma dilucidada una otra posibilidad de lectura dentro de las múltiples perspectivas que proyecta la novela de artista más allá del modernismo.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, A. (1993), “Ídolos Rotos de Manuel Díaz Rodríguez. Una tropical Novela de Artista”. *NRFH*, XLI (1): 293-331.
- Calvo Serraller, F. (2013), *La novela de artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Cano, W. (2014), “La novela de artista en La luz difícil de Tomás González: El arte como evasión de la realidad”. *ÍKALA. Revista de lenguaje y cultura*, 9 (2): 137-148.
- Donaire Del Yerro, I. (2015), “La novela de artista hispanoamericana: emergencia y definición de una tradición propia”. *Les Ateliers du SAL*, 6 (2): 107-121.
- Guanipa, M. (2006), “Los platos del diablo: novela desde la novela”. *Educare*, 10 (2): 1-9.
- Liendo, E. (1985), *Los platos del diablo*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Tomás, F. (2000), *Las culturas periféricas y el síndrome del 98*. Barcelona: Anthropos.