

«Fiascos y Superfiascos»: antimodernismo en la obra de Saki

Autor:

Araujo, Juan Facundo

Revista:

Hyperborea. Revista de ensayo y creación

2019. Vol. 2. pp: 44-58



Artículo



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

«FIASCOS Y SUPER-FIASCOS»: ANTIMODERNISMO EN LA OBRA DE SAKI

Juan Facundo Araujo
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras

Resumen || El escritor británico, Hector H. Munro (alias Saki), puede considerarse un antimodernista. En este trabajo analizaremos, por un lado, su desprecio al círculo intelectual de Bloomsbury constituido por Roger Fry, Vanessa Bell y Virginia Woolf. Por otro lado, Saki satiriza en su cuento, «On Approval» (1914), la estética emparentada con el movimiento Fauvista. El mundo del arte se posiciona —según este escritor— como un elemento civilizatorio; en consecuencia, intolerable. Las vanguardias modernistas se sospechan como fiasco según los parámetros reaccionarios con lo que Saki juzga el nuevo mundo del arte de principios de siglo XX.

Palabras Clave || Saki, antimodernismo, Bloomsbury, Fauvismo.

Title || «*Fiascos and Super-Fiascos*»: *Antimodernism in Saki's Fiction*.

Abstract || *The British author Hector H. Munro (penname Saki) might be considered an anti-modernist. In his fiction, there is always skepticism towards art values. In this paper, we will analyze the disgust felt by Saki over Bloomsbury Group in the English avant-garde scenario. Saki parodies in his short story «On Approval» (1914) the main members of this intellectual group like Roger Fry, Vanessa Bell and Virginia Woolf that fostered Fauvism.*

The English modernist avant-garde is merely a fiasco according to Saki's aesthetics and social values.

Key words | | Saki, Anti-modernism, Bloomsbury, Fauvism.

I.-

Saki anticipó con su refinado humor el fiasco del arte devenido en producto comercial y certificado por grupos adherentes. Un fiasco, tal vez hoy, cotidiano. Su intuición no fue del orden profético, eso siempre queda anclado en anecdóticos. Si la literatura se conjuga en clave, lo más valioso de este escritor británico ha sido su forma para burlarse de cualquier canon estético. Su uso de la parodia es lo que nos permite una lectura de su obra más allá de cualquier anacronismo. Saki tiene plena vigencia a pesar de la distancia temporal.

Nació en 1870 en Birmania y murió en una cruel batalla de trincheras en Francia durante la Primera Guerra Mundial. Prologado por Borges, traducido por Bioy Casares y recopilado por Rodolfo Walsh, Saki ha sido un autor reconocido en la escena literaria local. Sin embargo, no compartió nunca un lugar en el panteón de los «grandes» nombres propios de la literatura británica. Eso no invalida su importancia ni su maestría narrativa, solo nos habla de los puntos grises propios de cualquier clasificación. Podemos asociar a Saki con el esteticismo de Oscar Wilde, el erotismo de Algernon Swinburne, el pesimismo de Thomas Hardy o el Orientalismo de Rudyard Kipling (ambos nacieron en diferentes colonias británicas). Precisamente, su raro seudónimo literario lo adquirió de la obra del poeta persa, Omar Khayyam (1048-1131). Bajo el nombre de *Rubaiyat* (en persa *rubā* significa series de cuatro versos), los poemas de Khayyam fueron traducidos al inglés por Edward FitzGerald en 1859. En esos versos, *Saki* es un copero, un personaje hedonista enamorado del vino y el alcohol. La lectura de obras procedentes del lejano Oriente fue un rasgo en común entre muchos escritores del período victoriano y eduardiano, un gusto

compartido hacia aquella literatura «exótica» e importada (traducida) gracias a la expansión mercantil del imperio británico.

El padre de Saki, Charles Augustus Munro, trabajó como teniente coronel de la policía imperial británica, Burma Police. Augustus Munro continuó con una larga tradición familiar vinculada al servicio militar imperial. El apellido Munro estuvo siempre fuertemente enlazado a un largo linaje de militares que construyeron las bases coloniales en la India. La madre de Saki, Mary Frances Mercer, fue hija incluso de un oficial de la armada británica. La infancia y juventud de Saki transcurrieron en un pequeño pueblo de Devonshire situado en plena campiña inglesa. Su madre murió atropellada por una vaca fugitiva cuando él tenía apenas dos años. Su padre, entonces, decidió dejarlo a cargo de las hermanas de su difunta esposa. Ambas tías solteras (Augusta y Charlotte) impusieron sobre el joven Saki una férrea disciplina aplicada mediante reglas de comportamiento arbitrarias, reforzadas a través de castigos psicológicos tales como la frialdad en el trato cotidiano, la culpa y la eliminación de privilegios. Los victorianos han sido afamados especialistas en el campo del maltrato infantil. Tema cabal en Charles Dickens y otros autores. Digamos que Saki también supo narrar estas ingratas huellas de la niñez con cierto decoro y destreza. Como destaca el escritor Graham Greene en relación con esto: «La infelicidad es un maravilloso auxiliar del recuerdo, y los mejores relatos de Munro son los de la infancia, su humor y su anarquía, así como su crueldad y sus desdichas» (90).

Saki fue un cosmopolita y gracias a su profesión como periodista y corresponsal para el tabloide conservador, *The Morning Post*, pudo residir en varios países de los Balcanes, Rusia, Polonia y Francia. A partir de los treinta años se estableció definitivamente en Londres e inició de forma exclusiva su carrera literaria. Una de las características más atractivas de su literatura es la formulación de dualidades y antinomias. El par de opuestos que más supo atraerle fue el eje civilización-bestialismo. Saki parodió magistralmente las estrictas convenciones sociales victorianas y la hipocresía de las clases medias y aristócratas. Sus cuentos tienen la marca de un humor mordaz, ingenioso y reaccionario. En esa relación dialéctica—tan propia de la parodia— Saki se burló de las nuevas estéticas de principios del siglo XX como fueron el Modernismo y el Fauvismo. Su crítica a las emergentes vanguardias nunca se vio reflejada en ensayos, artículos o reseñas, aunque sí de forma solapada en su literatura. Además, fue un aficionado al dibujo (fig.1), mas no compartía sus bocetos ni tuvo ambiciones personales al respecto. Era un simple entretenimiento para sí mismo. Ethel Munro afirma que ni siquiera ella conoció los esbozos de su hermano hasta después de su muerte (15).



Figura 1. *Biography of Saki*. Ethel Munro (23)

II.-

Varios personajes en Saki son artistas plásticos o están relacionados con el mundo de la pintura: Cunningham («Gabriel-Ernest»), Gebhard Knopschrank («On Approval»), Theophil Eshley («The Stalled Ox»), Andreas Pincini («The Background») y Laurence Yorkfield («The Bull»). La pintura le permitió a Saki renovar su inventario de antinomias, tan vitales para representar su propia disconformidad con el mundo. El personaje-artista explora ese juego de contraposiciones entre cultura y naturaleza, arte y vida, ruptura social y apego a las normas. Del lado de la civilización se encuentran los restos agonizantes del victorianismo, las vanguardias como el Modernismo, el Fauvismo y el arte institucionalizado en galerías y museos. Del lado del bestialismo están los niños, los animales y las figuras paganas.

En un texto breve del año 1911, «Reginald on the Academy», Saki manifiesta a través de uno de sus más afamados antihéroes *dandy* la decepción con respecto a todo arte que queda velado bajo las normas de una institución rectora. Reginald —*alter ego* de Saki— exclama sin titubeos: «Como función —prosiguió Reginald— la Academia es un fracaso» (36). Esa Academia a la cual Reginald hace referencia es la Royal Academy of Arts (RA), situada en pleno barrio de Mayfair, Londres. Fundada en 1768, Joshua Reynolds fue su primer presidente y contó entre sus miembros académicos más prominentes a figuras del arte británico tales como J. M. W. Turner, John Soane, Thomas Gainsborough y John Everett Millais.

Saki intuyó que dicha Academia tenía como finalidad circunscribir el gusto estético y trazar los patrones de lo «bello». En su perspectiva, el arte no era más que una arbitraria decisión de las instituciones tales como la misma Royal Academy of Arts. «*Saki criticized artists who failed to keep their distance from the temptations of commercialism since they could not claim absolute independence from the dealers who paid them (...) To anti-modernists it seemed that art galleries, museums and collectors imposed a false standard of the aesthetic value of the artistic work*» (Elahipanah 252). La crítica de arte mexicana Avelina Lesper nos dice hoy con otras palabras algo parecido:

el arte se ha convertido en una ONG que lucra con la ignorancia del Estado. Las obras, así físicamente se demuestran infrainteligentes y carentes de valores estéticos, tienen grandes intenciones morales. El artista es un predicador mesiánico, un Savonarola que desde el cubo blanco de la galería nos dice qué es bueno y qué es malo (21).

La intolerancia de Saki frente al gusto delineado por los estándares museísticos lo convirtieron en un *outsider*. Ciertamente, todos sus personajes artistas son sujetos marginales, individuos aislados que descreen de cualquier mandato externo. En toda su literatura, Saki concibe antihéroes por fuera de las normas impuestas por la sociedad.

Otra de las magistrales narraciones cortas donde Saki parodia los esquemas estéticos del arte se denomina «The Background» (1913). Allí, narra la patética y resignada vida de un tal Henri Deplis, un patrocinador de nuevos artistas que decide pagar una suntuosa suma de dinero por la última obra del italiano de moda, Andreas Pincini. El artefacto artístico que adquiere el personaje Deplis se denomina *The Fall of Icarus*. La extravagancia estética que idea Pincini consiste en una representación de Ícaro tatuada en toda la espalda de su benefactor Deplis. En el cuento, Pincini muere poco después de ejecutar su tatuaje y, en consecuencia, se desata una férrea disputa legal con su viuda. Desesperado, Henri Deplis le «cede» su obra a la Municipalidad de Bérgamo para aquietar las aguas del pleito judicial. A partir de este suceso, Deplis sufre en carne propia (literalmente) una serie de percances. El Municipio italiano lo obliga a permanecer siempre vestido y jamás exhibir su espalda. Le prohíben, además, salir de Italia. Posteriormente, un *marchand* alemán declara que el cuadro de Pincini es falso y el director de una revista de arte italiana refuta la teoría del experto alemán. El peritaje se pondera como valor de verdad en el campo intelectual. Henri Deplis, ya harto de la agotadora disputa respecto de su espalda tatuada, decide afiliarse a un grupo anarquista y termina sus días en soledad, pobre y vagando por las calles de París. Aquí, Saki expone el hundimiento de todas aquellas obsesiones y reglas que el mundo del arte impone. Si el arte, según Aristóteles, es un proceso de creación razonado, lo único que resta en la era moderna es la banal lógica del mercado. La obra de arte es un fetiche, un insoportable fetiche capaz de aplacar cualquier original búsqueda de lo bello. La corporización de las banales querellas estéticas, los derechos de propiedad y el valor monetario, terminan por destruir el espíritu de Henri Deplis. El arte, al igual que Deplis, no puede escapar de los nuevos traumas que lo asfixian absurdamente. Saki percibe que las vanguardias y las reglas del mercado del arte son una amenaza. El artista debe mantener distancia de las tentaciones de la comercialización y reivindicar su independencia de los gustos impuestos por los compradores. Un postulado que Saki entiende como un fracaso total en sí mismo, ya que las reglas del mercado son parte irremediable del nuevo panorama cultural.

III.-

Para el crítico literario, Antoine Compagnon, los antimodernos están siempre alerta frente a los engaños de la Modernidad (12). Saki encaja sólidamente en ese grupo. Fue contemporáneo de uno de los más discutidos antimodernistas que hayan existido: Max Nordau. En 1892, éste publica su ensayo *Entartung* [«Degeneración»]. Traducido al inglés tres años después del original alemán, su aparición en Londres coincide con los

juicios por sodomía a Oscar Wilde. Los artistas e intelectuales que Nordau analiza en su obra para justificar este precepto de la degeneración son el propio Wilde, Verlaine, Ibsen, Wagner, Nietzsche, entre otros. Le aplica al arte y a la literatura aquellos mismos compendios de la sociología criminal ideados por Cesare Lombroso, a quien le dedica el libro. Básicamente, Nordau plantea que las corrientes estéticas de aquel momento no están al servicio del ideal de una nueva alma moderna, sino más bien son síntomas de dos estados patológicos: la histeria y la degeneración. Diagnostica que los artistas (en su «perspectiva médica») son ególatras desquiciados, imbéciles y locos incurables. El sujeto artista —dentro de su cosmovisión reaccionaria— se sospecha más bien escoria de la sociedad.

Los degenerados no son siempre criminales, prostituidos, anarquistas o locos declarados; son muchas veces escritores y artistas. Pero estos últimos presentan los mismos rasgos intelectuales —y las más de las veces también somáticos— que los miembros de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos malsanos con el puñal del asesino o la bomba del dinamitero, en vez de satisfacerlos con la pluma y el pincel (18).

Entre los movimientos artísticos que Nordau propugna excluir de la vida «en sociedad», están los decadentes, los esteticistas y los prerrafaelistas. Ciertamente, Saki leyó a Nordau y así lo presenta a través de su personaje Reginald, quien lee «Degeneración» y otras «literaturas recriminatorias» para conciliar el sueño. «Yo leía *Degeneración* de Max Nordau y otra literatura recriminatoria hasta que me fui a dormir» (64). Como un antimoderno influenciado por otro antimoderno, Saki se permite nombrarlo. No obstante, Saki no es Nordau. Astutamente, nuestro autor británico se evade de una incómoda primera persona en pose rabiosa, exclamativa y frontal.

Lo mismo sucede con sus opiniones frente a las vanguardias. Saki recurre a la parodia para mostrarnos su postura mediada por el humor y el ingenio risible. Saki busca en el lector complicidad con su mensaje reaccionario presentado solapadamente, de forma tal que su diatriba no caiga en aburridas apologías. Al satirizar el círculo de Bloomsbury —una de las máximas cofradías intelectuales y estéticas inglesas— Saki persigue este tipo de recurso estilístico para manifestarse reaccionariamente.

IV.-

El círculo de Bloomsbury renovó —indudablemente— el panorama intelectual británico de principios de siglo XX. Conformado por artistas, escritores, economistas y críticos de arte como Virginia Woolf, Vanessa Bell, John Maynard Keynes, Lytton Strachey, E. M. Forster, Duncan Grant y

Roger Fry, sus asiduas reuniones comenzaron en 1907 en el *Soho* londinense. Esencialmente, sus miembros rechazaban los vetustos valores morales, sexuales, sociales y estéticos victorianos y eduardianos. En su ensayo «Character in Fiction» (1924) Virginia Woolf supo expresar que los escritores eduardianos, por ejemplo, dependían fuertemente del mundo externo al libro, no sabían construir personajes sólidos y sus novelas dejaban sumamente insatisfecho al lector. La crítica de Woolf rozaba a literatos tales como Kipling, Arnold Bennett y Saki, entre otros. El programa intelectual de Bloomsbury propugnó deshacerse de toda la tradición estética imperante hasta ese entonces.¹ Fueron grandes impulsores de una moderna concepción del arte y la literatura a partir de las emergentes vanguardias. En el plano de las artes plásticas, esta innovación se materializó de la mano de ciertos pintores franceses de la época. En 1920, Roger Fry —uno de los más notorios críticos de arte de Bloomsbury—destacó la capacidad de estos nuevos artistas para definir una realidad estética alejada de la mera imitación de la forma y la vida: «Now, these artists do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life» (195).

Un año clave para este programa estético fue 1910. Nuevamente, Woolf declaró que ese mismo año el carácter humano había cambiado. «And now I will hazard a second assertion, which is more disputable perhaps, to the effect that on or about December 1910 human character changed» (38). Dos acontecimientos marcaron a fuego el espíritu de Bloomsbury y le sirvieron a Saki para escribir su irónico relato llamado «On Approval» (1914). El primero data de febrero de 1910 y se conoció popularmente en esa época como el «La farsa del Dreadnought» [*The Dreadnought Hoax*].² Varios de sus miembros (incluidos Virginia Woolf y Duncan Grant) ejercitaron una pesada broma a la armada británica: se disfrazaron de príncipes abisios (antigua Etiopía) para visitar como «supuesta» delegación extranjera las instalaciones del barco destructor *HMS Dreadnought*.

Agasajados por los principales oficiales navales del momento, esta farsa salió publicada en diversos tabloides ingleses, causando sendos resquemores en las filas de la armada, aunque sin resultar ello en un castigo alguno a los miembros de Bloomsbury que habían participado. Posteriormente, el movimiento sufragista femenino liderado por Sylvia Pankhurst, *East London Federation of Suffragettes* (ELFS), publicó un periódico en apoyo a su causa con el nombre *The Women's Deadnought*,

¹ Véase Frances Spalding, *The Bloomsbury Group*. London: National Portrait Gallery Publications, 2013; Shone, Richard. *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*. London: Tate Gallery, 1999; Rosner, Victoria. *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*. New York: Cambridge University Press, 2014.

² Véase Adrian Stephen. *The Dreadnought Hoax*. London: Chatto & Windus, 1983.

claro homenaje a la burla liderada por Virginia Woolf. Dos elementos que Saki siempre despreció con fuerza se dan cita en este hecho: su enfadoso rechazo al voto femenino y la falta de respeto a las milicias imperiales. Recordemos que Saki murió en combate defendiendo a su país.

El segundo gran acontecimiento en 1910 se vinculó con una famosa exhibición aplaudida y fomentada por este círculo: *Manet and the Post-Impressionists*. Llevada a cabo en las galerías *Grafton*, la muestra incluyó obras de Manet, Cézanne, Matisse, Gauguin, Van Gogh y Seurat. Roger Fry organizó dicha muestra y la tildó arbitrariamente con ese término (*post-impresionism*) que él mismo acuñó. Ya Fry en su ensayo de 1909, «An Essay in Aesthetics», rechazaba el ostentoso arte eduardiano, a la vez que ponderaba en su teoría una disociación de la forma con el contenido. El nuevo uso de las formas, las líneas, el color vivo, las escenas de la vida cotidiana y el diseño que traían los impresionistas franceses se aproximaban mejor a las emociones humanas. La fiel expresión de la sensibilidad y la naturaleza fueron los elementos decisivos que llevaron a Fry a transgredir la complaciente escena cultural eduardiana. Cambiar el «carácter humano» suponía el reemplazo del canon emparentado con los *Old Masters* ingleses. Roger Fry quería enterrar el estudio racional de la obra con una estética que formulase nuevas concepciones de la luz y una diferente pátina cromática. Ciertamente, esta apuesta no encajaba en los estándares de la academia y el circuito tradicional de museos.

Entre aquellos medios gráficos que denostaron esta especie de *French connection* entre Londres y París, podemos destacar una revista que publicaba asiduamente a Saki, *The Bystander*, la cual tenía un sesgo frívolo y apuntaba a un público conservador. La misma ironizó (fig. 2) sobre la muestra post-impresionista de 1910 con una caricatura aparecida poco después de su apertura en las galerías *Grafton*. Desde el título se aclara el mensaje: post-impresiones de los post-impresionistas, esto es, su bochornosa recepción por parte del «público». Hilvanada en relato, la caricatura comienza con dos *gentlemen* que llegan a la exposición con solemnidad y terminan con gestos de repugnancia. A la derecha, un colosal estudiante norteamericano lo contempla todo con un vestuario acorde al nuevo burgués. En el centro, la referencia a Van Gogh es indudable: se parodia la serie de retratos del cartero Joseph Roulin (1888). Pero, lo más destacado que pone en evidencia su ilustrador, H. M. Bateman, es un corrosivo «punto de vista desde los cuadros». Lo que importa allí no son las manifestaciones estéticas, sino las risotadas estruendosas y las irresistibles carcajadas que los impresionistas causan a los asistentes. Virginia Woolf percibió sagazmente este gesto mordaz y así lo expresó— con esa ironía tan propia de ella— en su biografía sobre Fry del año 1940: «*The public in 1910 was thrown into paroxysms of rage and laughter. They went from Cézanne to Gauguin and from Gauguin to Van Gogh, they went to Picasso to Signac, and from Derain to Friesz, and they were infuriated. The pictures were a joke, and a joke to their expense*» (154).

La postura de Bateman contrasta con el programa estético-ideológico de Roger Fry: lo único que pueden provocar los artistas franceses admirados por sus pares de Bloomsbury son grotescas ironías. Con astucia, Saki lee este mensaje paródico de Bateman para transformarlo en ficción. A su manera, Saki se afilia al bando opuesto. Es más, se permite adicionarle a la máxima de Virginia Woolf un sórdido detalle: el carácter humano ha cambiado porque la obra de arte —por intermedio de las vanguardias— ha perdido toda seriedad...

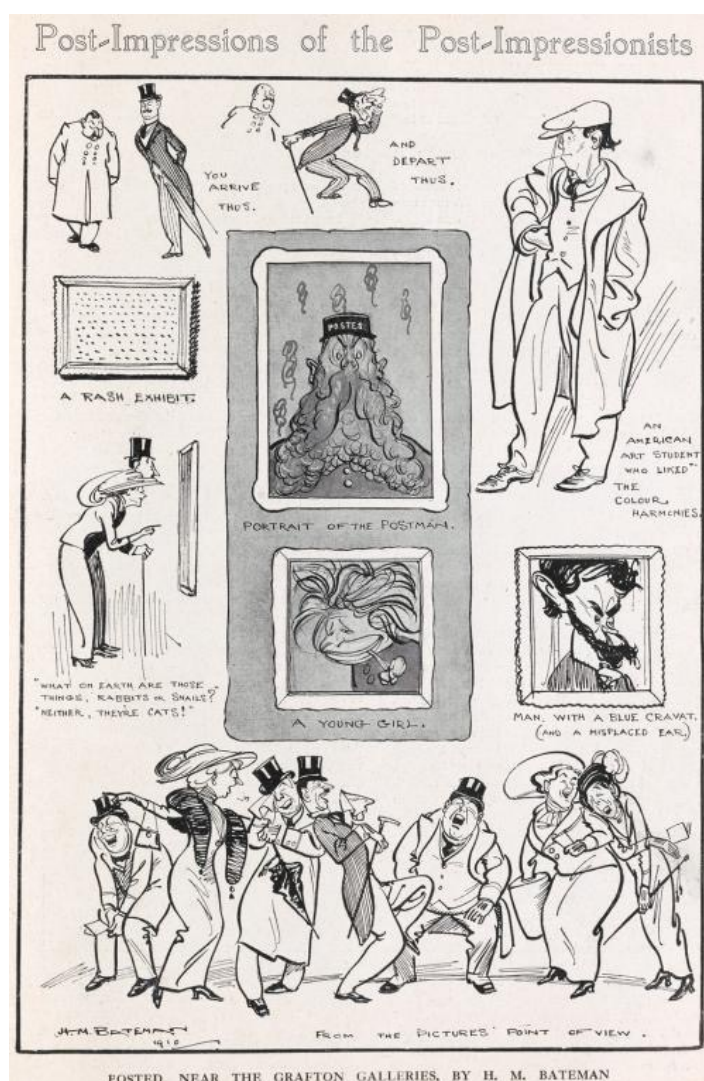


Figura 2. H.M. Bateman. «Post-Impressions of the Post-Impressionists». *The Bystander*, 28 (dec. 1910).

V.-

Juan José Saer reflexiona, desde un punto de vista sociológico, que «la actitud de la vanguardia no es más que un modo de encarecer el valor del producto artístico» (25). Algo similar se plantea transversalmente en el cuento de Saki, «On Approval». Incluido en el libro, *Beasts and Superbeasts* (1914), allí se narran las peripecias de un campesino de Pomerania (antigua región alemana, hoy Polonia) por lograr un reconocimiento estético dentro del mundo bohemio londinense.³ El título prefigura los acontecimientos: la prueba a la que estará sometido su protagonista, Gebhard Knopfschrank, girará en torno a sus aspiraciones artísticas. Knopfschrank pinta cuadros y aspira a ser aceptado entre los intelectuales que se reúnen en el restaurante Núremberg del Soho londinense. Primer guiño paródico: el círculo de Bloomsbury se reunía en dicha zona de la ciudad.

Este solitario personaje que custodiaba cerdos y criaba gansos durante su infancia, ha llegado a la capital inglesa tan sólo porque las tarifas de tren a París o Múnich eran sumamente costosas. Londres es un destino accesible para un granjero germano como él, aunque no deja de ser un polo cultural menor y decadente en comparación con las otras dos urbes europeas. Ya tenemos varias condiciones del protagonista que marcarán su devenir: es pobre, es extranjero y su linaje familiar tiene aroma a estiércol rural.

Entre los comensales del salón Núremberg se encuentran «muchachas de pelo corto y tantos jóvenes varones de pelo largo que se consideraban a sí mismos con dones superiores a lo normal en el ámbito de la música, la poesía, la pintura o el teatro» (532). Dos de esas jóvenes mujeres que se destacan son Sylvia Strubble y Mrs. Nougat-Jones. Estos dos nombres revisten una alusión paródica a Virginia Woolf y su hermana, Vanessa Bell. Lo que más les intriga a ellas es si acaso este antiguo guardián de gansos es un genio lleno de sensibilidad o, simplemente, un charlatán deseoso de huir de una pobre dieta de pan de centeno. Ambos personajes femeninos no pueden fallar en su evaluación ya que un antecedente nefasto cuelga de sus recuerdos. Tiempo atrás, en otras de esas «pruebas de talento», el círculo había rechazado a un poeta dramático apellidado Sledonti. El tribunal intelectual lo había menospreciado sin derecho a réplica. El poeta italiano era visto como un charlatán. Sin embargo, años más tarde, les llegó la noticia que el marginado Sledonti había sido aclamado como maestro de la oda por el gran duque Constantino Constantinovitch, el «más culto de los Romanov». Sus «Poemas de muerte

³ Sobre la etimología del término *peasant* [campesino], Raymond Williams (2003) enfatiza su origen francés [*paisant*] y su relación con lo pagano. Con la transformación social y económica de la agricultura inglesa entre los siglos XVI y XIX, este sustantivo quedó supeditado al dominio literario. No es casual la elección sakiana, ya que *peasant* transmite una idea de pobreza aún mayor que *farmer* o *rural*.

y pasión» se vendían por millones en varias lenguas europeas, incluso en sirio, algo que causó desconcierto entre los críticos de Núremberg y los llevó a reformular sus irrevocables juicios de valor.

En consecuencia, analizaron con precaución los cuadros de Gebhard Knopfschrank, quien vendía sus bocetos a una cifra por demás baja: 10 chelines por pieza. Las representaciones de los mismos eran siempre iguales: calles o lugares públicos de Londres reducidos a escombros, privados de seres humanos y repletos de animales apoderándose de ese paisaje post-apocalíptico. Los nombres de los cuadros rozan un premeditado ridículo: «Jirafas bebiendo en las fuentes de Trafalgar Square», «Buitres atacando a un camello agonizante en la calle Berkeley», «Ganga durmiendo en el Albert Hall» o «Hienas dormidas en la estación de tren Euston».

Las dudas al interior del grupo persisten; Sylvia Strubble piensa que Knopfschrank es simplemente un loco. Necesitan de alguien ajeno a ellos para resolver el dilema, pero no un experto o un crítico de arte, más bien un comprador. Un marchante: «si algún marchante hiciera una oferta por ese cuadro de la hiena o incluso por alguno de los esbozos, estaríamos mejor situados para juzgar a ese hombre y su obra» (533). Sin embargo, ese comprador nunca aparece en la vida del campesino y éste decide regresar a Pomerania, desilusionado del mundo bohemio londinense. «Aquí es difícil vivir; el arte no se valora» (534). En ese marco de resignación del personaje, Saki elabora una frase inquietante: *quien nace campesino, muere campesino*. El ascenso social o los valores positivos del esfuerzo individual nunca fueron del agrado personal de nuestro escritor británico.

Después de varias semanas sin frecuentar el restaurante Núremberg, Knopfschrank aparece nuevamente entre los comensales con aire de gloria, transmitiendo su éxtasis al resto. Sylvia Strubble infiere que ha vendido su obra maestra. El comprador, al parecer, fue un millonario estadounidense, ya que el pintor ha colocado en el plato de su postre una banderita de ese país y tararea exultante una marcha de John Philip Sousa. Perplejos ante la primicia, Nougat-Jones y Sylvia corren a comprar varios bocetos de Knopfschrank antes de que suban de precio. Ambas infieren que la carrera artística del campesino se cotizará en un futuro cercano y que sus bocetos de animales serán una rentable inversión. Gracias al supuesto marchante norteamericano, los intelectuales del restaurante comienzan a «creer y apreciar» el valor estético de los cuadros de Knopfschrank.

Finalmente, todo el éxito resultó ser un fiasco. Cuando le preguntan por sus planes, él responde que volverá a Pomerania. Atónita, Sylvia no comprende por qué prefiere abandonar una próspera carrera artística en Londres. Knopfschrank le aclara que jamás vendió un solo cuadro, salvo los bocetos que desesperadamente ella y sus amistades le compraron en el restaurante. El supuesto marchante norteamericano era tan solo un automovilista que había atropellado mortalmente a varios cerdos de su granja en Pomerania. Aquejado por el accidente y con prisa por llegar la

localidad de Danzig, el acaudalado conductor compensó todos los daños ocasionados con una generosa indemnización. Así fue realmente como Knopfschrank había cambiado su suerte.

Su breve regreso a Londres tiene entonces el propósito de saldar antiguas deudas y su único deseo es nunca más pisar la ciudad. Knopfschrank quema su obra maestra y concluye sus días nuevamente como campesino en Pomerania. Los comensales del restaurante del *Soho*, atónitos por las intempestivas resoluciones del pintor, suman otra amarga experiencia como el caso del poeta Sledonti. «Con el paso del tiempo acabará por ser olvidado, pero de momento Knopfschrank es casi un tema tan doloroso como Sledonti para algunos de los asiduos del restaurante Núremberg de la calle Owl, en el Soho» (536).

VI.-

Esta suerte de éfrasis sakiana no escapa a su total dimensión de la burla frente a las vanguardias. Los animales que plasma Knopfschrank contrastan con el Fauvismo, un movimiento estético originado en Francia entre los años 1904 y 1908. Denominado de tal manera por el crítico de arte Louis Vauxcelles, quién pensó el término *fauves* para referirse a esa «orgía de tonos puros» exhibidas durante la exposición parisina del año 1905 llamada *Salon d'Automne* (Coppel 3).

Dos de sus máximos exponentes fueron Henri Matisse y André Derain. Sobre este último artista, Saki conjuga su corrosiva parodia. En 1906, Derain visita Londres y ejecuta una serie de obras sobre diferentes aspectos urbanos: la avenida Regent Street, el Hyde Park, el puente de Londres (fig. 3) o el Palacio de Westminster.

Frente a la estridente pátina de colores con la que Derain transforma Londres en una metrópolis casi infantil, «On Approval» distorsiona por completo esa imagen. Los extravagantes títulos y temas de los cuadros de Gebhard Knopfschrank manifiestan un desprecio burlón al arte de Derain. Sin presencia humana en los rincones de Londres, las verdaderas fieras sakianas (camellos, hienas, gangas, jirafas) plantean un escenario de devastación. Es el triunfo del bestialismo animal sobre la putrefacta civilización humana. «*The world Gebhard portrays is a disordered terrifying chaos, as exotic and wild as possible. The story juxtaposes the primitive with the over-civilized and corrupt*» (Elahipanah 283). El colorido optimismo de Derain colisiona con el orden bestial. El pesimismo antimoderno de Saki resulta una clara señal de la ansiedad individual que provoca la decadencia histórica. La metrópolis contiene las falsas promesas del progreso humano, la mentira de un porvenir plagado de oportunidades sociales. Saki no soporta tales hipocresías, jamás ponderó al futuro humano como un lugar idealizado, todo lo contrario. Saki aborreció el mundo que lo rodeaba, un

mundo cargado de esa pretenciosa urbanidad encargada de ocultar los defectos de la civilización industrial. La nostalgia de un pasado asentado en lo rural, lo pagano y lo animal era su única convicción ideológica. «*Saki shows nostalgia for the old pastoral landscape of England, an environment unspoiled by industrial changes (...) Saki was not pleased with his contemporary world*» (Elahipanah 172).



Figura 3. *London Bridge*. André Derain. 1906. Óleo sobre tela. (66 x 99.1 cm).

Ciertamente, en su resistencia a los avances del capitalismo burgués Saki jamás comulgó con recetas revolucionarias. Otro motivo que lo llevó fuertemente a enfrentarse con el círculo de Bloomsbury fue ese coqueteo con el ideal de izquierda inscripto en la Sociedad Fabiana. Varios de sus integrantes adhirieron a la misma. Entre ellos, Virginia Woolf y el dramaturgo Bernard Shaw. Saki aborrecía el socialismo, especialmente el socialismo de las clases acomodadas. Como buen conservador, Saki nunca vislumbró cambios sociales posibles. Así lo deja en claro en «*The Byzantine Omelette*» (1914), un texto corto donde parodia las aparentes «utopías» sindicales de una mujer de la aristocracia inglesa: «Uno de los consuelos de los reformadores de mediana edad es que el bien que ellos predicán llegará cuando ellos no estén, si es que llega» (532). La decadencia humana se aloja en el cemento, el ruido, las proclamas Fabianas y el arte que retrata sus «felices» contornos de mejoras.

En conclusión, una de las lecciones que Saki nos deja en esta narración es la siguiente: el arte no tiene otro destino que la crítica y el artista otro fin que la ganancia monetaria mezclada con adulación. Para un antimodernista como él, los museos, las galerías de arte y los coleccionistas siempre terminan imponiendo sus modelos estéticos. Modelos aburridos. El artista puede creerse un bohemio, mas el arte está atado a negociar sus principios con los razonamientos financieros del mercado. El trazo y el color pueden pertenecerle al artista, pero el gusto estético le pertenece al público consumidor. El sentimiento de desarraigo en Gebhard es notorio. El personaje no encaja en los moldes de los comensales del grupo de Núremberg: no pertenece al *status quo* de los Bloomsbury, los Fauvistas, los mercaderes del arte, los millonarios norteamericanos y las instituciones rectoras del arte. Gebhard no reviste las etiquetas de «genio», «talentoso», «bohemio».

Quien nace *outsider*, muere *outsider*. En un mundo intoxicado de mercado y aplaudidores seriales, la vigencia de la obra de Saki refleja la mediocridad humana (pasada y actual). No obstante, nuestro autor supera cualquier banalidad con su sátira. Es un reaccionario con ingenio y humor, dos elementos hoy en franco peligro de extinción.

Bibliografía

Compagnon, Antoine. *Los antimodernos*. Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado, 2007.

Coppel, Stephen. «The Fauve Woodcut». *Print Quarterly*. 16 (1999): 3-33.

Elahipanah, Nooshin. *Saki's Bestiary: An Aesthetics of Contradiction*. Tesis doctoral. University of London, 2006.

Greene, Graham. *La infancia perdida y otros ensayos*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Seix Barral, 1951.

Lesper, Avelina. «Arte contemporáneo: el dogma incuestionable». <https://desarmandolacultura.files.wordpress.com/2018/04/el-fraude-del-arte-contemporaneo-avelina-lesper.pdf> (12/06/19)

Munro, Ethel. «Biography of Saki». *The Short Stories of H.H. Munro (Saki)*, 2a. ed. New York: The Modern Library, 1958. 635-715.

Nordau, Max. *Degeneración*. Trad. Nicolás Salmerón y García. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1902 [1892].

Fry, Roger. *Vision and Design*. London: Penguin, 1920.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004.

Saki. *Cuentos completos*. Trads. Libertad Aguilera, Verónica Canales, Gabriel Dols, Roberto Falcó, Juan Gabriel López Guix, Laura Manero, David Serrano y Roser Vilagrassa. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

Williams, Raymond. *Palabra clave: un vocabulario de la cultura y sociedad*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Woolf, Virginia. *Roger Fry: A Biography*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1940.

—. *Selected Essays*. New York: Oxford University Press, 2008.

Referencia electrónica || Araujo, Juan Facundo, «“Fiascos y Super-fiascos”: antimodernismo en la obra de Saki». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2 (2019): 43-58. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/historia-y-ausencias-un-abordaje-de-los-cruces-entre-la-tradicion-cinematografica-realista-86>

Fecha de recepción: 26.04.19

Fecha de evaluación: 28.07.19

Fecha de publicación: 31.10.19