

## *La vida ante el arte en Sangre patricia*

MANUEL PRENDES GUARDIOLA

Las dos primeras novelas publicadas por el escritor venezolano Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), pese al corto período que las separa, muestran un cambio decisivo en la forma de entender el género, acorde con la experimentación que sobre éste realizaron diversos autores al incorporarlo a la estética modernista. Díaz Rodríguez se desprende definitivamente en *Sangre patricia* de los códigos del realismo naturalista para potenciar, tanto en el estilo como en la construcción del personaje y de su entorno, los ya incipientes valores de autonomía artística de la obra y de interés por realidades inmateriales, por la metafísica y la trascendencia. Aún late en algunas páginas de *Sangre patricia* la preocupación del autor por el destino político y cultural de su patria —y de Hispanoamérica en general—, pero la figura del “artista-redentor” que fuera derrotado en *Ídolos rotos* no podía resurgir con aquel mismo ímpetu en la siguiente novela. Por tanto, la dimensión que podríamos llamar “social” queda ahora casi totalmente desplazada por la reflexión sobre el arte, al mismo tiempo que breves relatos independientes y, especialmente, los pasajes de la obra narrativamente estáticos a la manera de “cuadros” de prosa poética y colorista (ya atacados en *Ídolos rotos* por parte de la crítica) se incrementan hasta ocupar la mayor parte de la obra por vía del recuerdo o la alucinación del protagonista, Tulio Arcos, peculiar “caso clínico” que complementa las discusiones artísticas sobre cuya pauta se estructura el relato<sup>1</sup>.

Tanto Tulio como otros personajes relevantes comparten, cuando no la profesión, sí la pasión artística, lo cual traza desde el comienzo una diáfana separación entre sus preocupaciones y las del mundo que los rodea. El mundo no-artístico tiene también una presencia tangencial en la novela, como contraste dialéctico (el médico Ocampo, distinguido miembro de la tertulia de los protagonistas pero aún más bien al positivismo científico, cuyas opiniones dan pie a las idealistas disertaciones de Alejandro Martí) o bien empírico: Tulio Arcos se cruzará en sus viajes con individuos que encarnan el materialismo y la mezquindad dominantes en la vida social y política de su momento. Un “novorriquis-

---

<sup>1</sup> Como señala Paulette Silva Beauregard (“La narrativa venezolana de la época del modernismo”, *Revista chilena de literatura*, 1992, 40, pág. 48), es un fenómeno habitual que en la novela venezolana del modernismo “no sólo el protagonista es un intelectual, sino también muchos de los personajes secundarios. Las relaciones entre ellos son en ocasiones más importantes que el mismo idilio que generalmente estructura la obra”.

mo” triunfante hasta el punto de que cuando el viudo Arcos encuentre al fin una mujer próxima a su ideal, ésta sea la esposa del vulgar y prosaico comerciante Perales.

El artista constituye dentro del género humano (o dentro del microcosmos hispanoamericano), pues, una suerte de aristocracia que, en el caso de Tulio Arcos, lo es literalmente: Arcos es un criollo cuya estirpe se remonta a la conquista, y que tiene a gala los valores de la vieja hidalguía castellana<sup>2</sup> (las armas y las letras) a los que hace alusión el título de la obra. En torno a la mansión de su familia, que no ha remozado su vieja apariencia colonial, se extiende por contra una sociedad cuyos miembros

Vivían en su país como extranjeros. En ellos alentaba un alma nueva de hebreo cosmopolita. Para ellos no existía redención fuera del trabajo, y llamaban así al trabajo del judío: el interés al tanto por ciento, la usura...<sup>3</sup>.

Parte de la vida del artista, como miembro de una minoría escogida dentro del conjunto de los seres humanos, transcurre en contacto con lo fantástico o con lo inmaterial que a través de la cultura, de la sensibilidad o del misterio se le presenta tan real como aquello que es más cotidiano en la existencia de los demás: durante su infancia y juventud en la casa solariega, Tulio no sólo convive con su abuela, mujer cuyo pasado encierra aromas de leyenda, sino con la abrumadora presencia, entre las sombras, de sus antepasados, muertos a quienes llega a considerar “que viven con más vida que él”, más reales de lo que es él mismo, hijo de una modernidad decadente.

Creo que era necesario aclarar estas inclinaciones en la personalidad artística (no privativas del artista profesional) antes de pasar al estudio de sus diferentes manifestaciones según la vía de expresión elegida. En *Sangre patricia*, éstas se reducen fundamentalmente a dos: la pintura y la música. De literatura, apenas se habla en la novela: los personajes parecen haber asumido (con el autor) el ideal modernista de que la palabra sólo puede aproximarse a lo inefable adaptándose al código sensorial inmediato de estas artes, bien una emulación de los valores de lo estático y plástico de la pintura, o bien de la abstracción de lo musical<sup>4</sup>.

Pintura y música tienen en la novela una significación bien distinta, divergente incluso en cuanto a sus implicaciones y a su efecto sobre la sensibilidad del hombre. La devoción por la pintura, la aptitud para ésta o la organización “pictórica” de un carácter son índice de decadencia, de una opresiva abulia e incapacidad para la acción constructi-

2 Que encarna también el secundario Miguel Borja, aunque de una manera algo paródica: el relato que Ocampo hace a Tulio lo presenta en términos, a veces, quijotescos: “frisa hoy con los cuarenta y nueve o cincuenta”, “consagraba largo espacio a su lectura y profesaba, cosa la más extraña en su medio, una desmedida afición a las ciencias naturales”, “no conservando de su vida pasada sino el amor de la lectura, el cuidado de su hacienda y la elegancia de su persona” (Manuel Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, en *Narrativa y ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, págs. 193-194).

3 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 178.

4 “En el camino de la creación de una nueva verosimilitud frente a la mimesis realista, una nueva verosimilitud regida por sus propios principios estéticos y consciente de su carácter de ‘composición’ (en el sentido musical y pictórico), es el Arte, la música, la pintura, el medio de captación del mundo ‘real’ y de construcción de la ‘Realidad’ novelesca. De ahí la opacidad de la novela modernista, su espacialización pictórica y su abstracción musical” (Rosario Peñaranda Medina, *La novela modernista hispanoamericana: estrategias narrativas*, Valencia, Universitat de València, 1994, pág. 208).

va. La tendencia al esplín, a la depresión, a la aniquiladora alucinación que se adueña de Tulio Arcos en deslumbrantes y fantásticos paisajes florales y submarinos parece ser también un rasgo procedente de algún miembro de su estirpe, como cierto antepasado emigrado a España y dedicado allí a la pintura:

Nació a la belleza bajo el cielo granadino. El ambiente de armonía y luz de la Vega lo inició en el *misterio doloroso* de la Belleza y del Arte [...]. Nutrióse con la alegría transparente de la Vega, *alegría un tanto melancólica, porque hay en su fondo un resabio de lágrimas* [...]; vio florecer en los balcones sevillanos, al igual de geranios y claveles, auténticas vírgenes de Murillo; bebió, como ebrio sitibundo, *la tristeza del paisaje cordobés, y enfermó de la tristeza y de su voluptuosidad, hasta morir en ese mismo paisaje, soñando sueños imposibles como los de un califa insano y voluptuoso*<sup>5</sup> [la cursiva es mía].

Otro ejemplo de importancia en cuanto a este aspecto de la creación pictórica es el del pintor asistente a la tertulia artística, Pablo Grúas,

llamado “el satánico” por su rara aptitud para desentrañar de la cosa o el ser más apacible, como oculto germen diabólico, una línea o rasgo capaz de adquirir, bajo la punta de su lápiz, las proporciones del más alto horror dantesco<sup>6</sup>.

Sin embargo, es Grúas el único, según se indica en la narración, que resulta capaz de entender, a pesar de lo divergente de su interés artístico (la decadencia y el horror) a Alejandro Martí, el músico, poniendo así de relieve la fundamental afinidad entre las almas entregadas a la profesión artística.

La música alcanza en *Sangre patricia*, en cambio, no sólo un protagonismo mucho más acusado, sino una significación radicalmente opuesta. Apunta hacia la elevación antes que al abismo, hacia el espíritu y la esperanza, hacia un idealismo incorpóreo antes que hacia la turbia sensorialidad de la pintura. No pretendo decir que los sentimientos de tristeza, melancolía o pasión aparezcan como ajenos al dominio de la música, pero se puede observar que en la expresión musical está ausente el componente “destructor” y adormecedor de la voluntad visto en los casos de recreación pictórica. La música es un arte total, con una mayor capacidad de profundización en la realidad de las cosas y a cuyo dominio no escapa ninguna faceta del espíritu humano, que está vinculada como tal, de un modo recurrente a lo largo de la novela, al símbolo del *agua*, sobre el que trataré más adelante.

Otra nota definitoria de la música es la de la sobriedad, la de un arte reducido a lo esencial, pero que sin embargo tiene una capacidad sugeridora capaz de sobrepasar la exuberancia de la imagen visual, armonizando el rigor técnico con una alta inspiración lindante con el misticismo. La encarnación del artista músico es Alejandro Martí, “apóstol” de un ideal totalizador de vida y obra que expresa de este modo:

—¿Y si de la vida pasamos al arte, podrá negarse en éste la existencia y el predominio de lo sobrenatural? [...] ¿Acaso no es lo sobrenatural eso que los filósofos y críticos de

5 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 170.

6 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 197.

hoy han dado en llamar lo Inconsciente? Algo sobrenatural preside a todo feliz alumbramiento artístico. ¿Por qué en lo más vano y ligero, como el sonido o la palabra, el artista halla de súbito insondables minas de oro?<sup>7</sup>

Martí está caracterizado como un personaje de apariencia espiritual, “sacerdotal” (en su apariencia de pastor protestante incidirá el narrador varias veces), plenamente acorde con su actitud hacia la vida en clave sobrenatural (o artística). Es un hombre capaz de recoger “la música dispersa en el silencio de las cosas”<sup>8</sup>, y cuya mayor gloria existencial y artística reside en haber descubierto en el mismo Evangelio la fuente, el “método”, de su creación musical

... nada era más prodigioso que el modo como halló Martí las nuevas leyes musicales.

[...] Leyendo y releendo el Evangelio, éste lo deslumbró una vez presentándole como en un relámpago, bajo su vieja significación moral, una significación nueva y no menos divina. La eterna palabra del Amor se convirtió para el artista en la eterna pauta de la música. Todos los misterios del ritmo se le revelaron de pronto en la palabra de Jesús, entre coronas de virtudes angélicas y de lirios del valle. [...] Cada parábola era una melodía inacabable; realizada por sobrias armonías discretas; cada pasaje, cada ejemplo era un torrente armonioso; y en cada máxima o sentencia moral, iban resonando, como en esferas cristalinas, las eternas leyes de la música<sup>9</sup>.

Frente a esta sencillez, Martí constata la extensión en los tiempos modernos de la fuerza “diabólica” de una humanidad que olvida en el fasto sus orígenes divinos. Y, en la música, un “Anticristo” patente, un Nietzsche de la música destructor de la tradición y la sencillez cristalina de los grandes maestros: Richard Wagner.

Asimismo, dos símbolos predominan a lo largo del rico universo de imágenes y ensoñaciones de la novela, y del mismo modo polarizadas, en buena medida, en torno a lo visual y lo acústico. El más poderoso simbolismo visual es el de la *flor*, en gran variedad de formas y de colores dependiendo de los estados de ánimo del protagonista y del cariz que toma la depresión en la que está sumido. En un principio simboliza, de un modo general y tradicional, la belleza y la juventud. El ambiente en que suele desplegarse la vasta ornamentación floral de *Sangre patricia* (típica de movimientos plásticos como el prerrafaelismo o el *art nouveau*, de gran profusión y minuciosidad del detalle en detrimento del “realismo” y proporción del conjunto) permite la presencia de colores simbólicos: el rojo o el púrpura asociados a la pasión, al dolor; el azul, al ensueño liberador.

En ocasiones, las flores adquieren una dimensión fúnebre, en asociación (real o imaginada por el protagonista) con la prometida de Tulio, fallecida en alta mar. No es imposible que Díaz Rodríguez tuviera en mente la estampa culturalista de la muerte de Ofelia; en todo caso, la líquida sepultura de Belén, las ofrendas florales que se le tributan, los viajes de Tulio por el Mediterráneo y sus ensoñaciones subacuáticas hacen depender de un modo notable el simbolismo floral (de importancia grande si se quiere, pero con una tras-

7 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 210.

8 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 197.

9 M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 210.

endencia no mucho más allá de lo ornamental) de ese otro gran símbolo articulador del significado de la narración que es *el agua*.

El agua como realidad multiforme (la lluvia, el torrente, el río, el mar y el océano, las costas, los horizontes, las profundidades abisales), el agua como referencia real (el Sena, el Mediterráneo, el Atlántico) o bien como imaginación más o menos obsesionante (los jardines submarinos, la música de Martí). El agua como símbolo, en su ciclo natural, del transcurso de la existencia desde el flujo del río hasta la inmovilidad misteriosa del océano. Y, de un modo especial, el agua como un elemento de entidad *acústica*. Alejandro Martí, en el curso de sus viajes, descubre en el Caribe su mayor fuente de inspiración:

Fue de isla en isla, recogiendo las voces de la mar murmurante; sorprendió el alma de la danza criolla, alma de fuego, voluptuosa y esquiva; bebió sorbo a sorbo, como un vino, el desesperado lamentarse de los típles, enfermos de amor, en las claras noches isleñas; y así fue depositando en su corazón un florilegio de romanzas y rapsodias, compuestas con todos los aromas que las islas, vergeles de la mar, ofrecen en el holocausto al cielo desde sus nítidas vallas de espuma<sup>10</sup>.

En cuanto a Tulio, su primera aparición en la novela es bajo el tormento de la imagen del “torrente”, contemplado por el “soñador” o el “idiota” en que amenaza él convertirse en opinión de sus ilustres ascendientes, cuya voz se funde en “el chorro de agua del Catucho, que [...], como furiosa lengua infernal, llenaba de imprecaciones el silencio”<sup>11</sup>. La interpretación que hace Alejandro Martí al piano de la pieza *Träumerei* (“Ensoñación”) de Schumann es descrita por el narrador mediante el desarrollo del símbolo del agua, en una intensificación que va desde las gotas de lluvia al torrente y, finalmente, al río lento y majestuoso.

En este punto hace su aparición, como en otros decisivos de la novela (por ejemplo, la última travesía de Tulio, donde volverá a escuchar la *Träumerei*, interpretada por la esposa de Perales) otro símbolo vinculador del agua con la música: la *sirena*. Ser mitológico de cuya existencia real no parecen dudar, a despecho de científicos o espíritus vulgares, Tulio Arcos o Alejandro Martí, pero cuya entidad física en esta novela — como en toda la tradición literaria anterior— está más ligada a la *voz* que a una determinada apariencia quimérica. Sea mujer, mujer-pájaro o mujer-pezu, lo que confiere un carácter cautivador a la sirena es el *canto*, efímero, inasible, imposible de retener, y lo único a lo que puede acceder, sin embargo, su víctima o su amado. El mito de la deidad marina mediterránea (Glaucó) o la leyenda germánica de Lorelei son recurrentes en la novela e insisten en el motivo del anhelo imposible de alcanzar una realidad (o una ilusión) sublime.

El conocido cuento de Andersen (no mencionado por Díaz Rodríguez, pero ilustrativo para el fin que nos ocupa) se hacía eco también de esa condición: la sirena enamorada, privada de su voz, lo está también de la única posibilidad de ver correspondido su amor. Sólo le queda, como al resto de su especie, dejarse morir y, falta del alma inmortal de los “hijos de la tierra”, transformarse en espuma salada, en medio de la inmensidad del

<sup>10</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 200.

<sup>11</sup> M. Díaz Rodríguez, *Sangre patricia*, ed. cit., pág. 174.

mar. Aniquilación ésta no distinta de la perseguida y lograda finalmente por Tulio Arcos, cuyas ensoñaciones en torno al recuerdo de su esposa o a la música de Martí despiertan definitivamente ante los acordes de piano que a bordo del transatlántico brotan de las manos de una nueva “sirena”, Elena Perales.

De hecho, la mujer en *Sangre patricia*, tanto en la figura de Belén como en la mucho menos importante (pero decisiva) de Elena, aparece como un ser incorpóreo. Su realidad está ligada a la música, y al ensueño al que se accede mediante la música. Como ha observado Hernán Vidal<sup>12</sup>, es llamativo que en una narración tan proclive al detalle descriptivo, la fascinante belleza de Belén es reducida por el narrador a una “abstracción total”, a una “vaga aparición”, reparando más bien en lo que inspira en quienes la rodean<sup>13</sup>. Muerta, asume el papel de “sirena” en la atormentada mente de Tulio Arcos, como viva lo asume otra belleza apenas corporeizada visualmente, Elena Perales, cuyo virtuosismo pianístico es lo que despierta el interés de Arcos por ella. La sucesión de la música de ésta y el imaginado canto de aquélla desembocarán en el suicidio del protagonista, pero no ya como una consecuencia de la desesperación y la abulia que apuntaba en su carácter al comienzo, sino como una libre determinación de convertir su ensueño en realidad y liberarse de sus limitaciones “terrestres”.

Se consuma de este modo, mediante la fusión del protagonista con el rico universo sensorial del océano, el ideal del artista hipersensible del modernismo y su romántica conflictividad entre la realidad y el deseo, resuelta, en última instancia, por la tenaz aspiración a una realidad diferente que, en definitiva, no se considera posible de encontrar en este mundo.

---

<sup>12</sup> Hernán Vidal, “*Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista”, en José Olivio Jiménez, *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 334.

<sup>13</sup> Esto es, los rasgos que la caracterizan son antes dinámicos que estáticos, tal y como se ha señalado a propósito de la presentación de Elena, personaje de *Il Piacere* (1888) de Gabriele D’Annunzio. La mención de este procedimiento usado por uno de los maestros del fin de siglo retrotrae también al empleo del mismo por Homero en la descripción de Helena (Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, versión castellana de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus, 1998, pág. 95).