

ÍDOLOS ROTOS DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ UNA TROPICAL “NOVELA DE ARTISTA”

1. INTRODUCCIÓN

Tanto la crítica literaria como la historia del arte convienen en la existencia de *temas*, *motivos* o *esquemas expresivos* que se repiten en las culturas. Estos motivos parecen encadenarse a lo largo de los tiempos como si tuvieran una evolución propia y como si existiera entre ellos algún tipo de parentesco. Los llamados *topoi* pueden considerarse como clichés o esquemas de expresión y se supone que su origen se remonta a la Edad Media, llegando a través de la literatura medieval a las literaturas nacionales pasando por el Renacimiento y el Barroco.

La razón para que estos motivos se conserven, es según Kayser su “grandeza, hermetismo y carga emocional”¹. Según otros autores, las razones de permanencia de los *topoi* no son intrínsecas, sino más bien condiciones relativas a la producción artística como fenómeno social. Se toman entonces en cuenta no solamente los rasgos “eternos”, sino más bien las alternativas y modificaciones que éstos presentan (Hadjinicolaou 1974).

1.1. *La novela de artista*

La figura del artista como personaje de la literatura puede considerarse claramente como un *topos*. Se le atribuye a la figura del artista una continuidad desde la época clásica hasta nuestros días. El poeta es el primer portador de las características que más tarde va a llevar el artista en general. Ya en *Phaidros* se señala la locura divina del poeta, y a pesar de ser esta obra desconocida

¹ KAYSER 1948, p. 74.

en el medioevo, sus características trascendieron como un lugar común. El problema existencial del artista se remonta a la Edad Media, así como su dificultad de integración en la sociedad y en la función que cumple en pueblo, Estado e Iglesia. Se le dificulta el diario sustento, y debe conformarse con las dádivas de los mecenas; también en esta época aparece la idea del orgullo del poeta, que se remonta al siglo XI cuando colma los poemas profanos de los conventos (Curtius 1948).

En la novela, el artista conserva características más o menos fijas, dentro de la movilidad que le brindan la creación literaria y las influencias de la época. La llamada "novela de artista", *Künstlerroman* o *artist's novel* ha sido ampliamente estudiada (Heckel 1927, Rausch 1931, Laserstein 1931, Marcuse 1954, Beebe 1964). El artista como héroe surge cuando éste se vuelve representante de una forma de vida propia, diferente a la de su medio ambiente. La crítica sostiene que la novela de artista se hace posible al romperse la unidad arte y vida, cuando el artista no entra más en las formas de vida del mundo y despierta a una conciencia propia (Marcuse 1954).

Con el nacimiento del concepto de genio en el siglo XIX pululan las figuras de artistas. Éstos obtienen entonces no solamente una posición privilegiada, sino también el derecho de contradecir al medio, pues este medio no es ni verdadero, ni absoluto. Se cree objeto de la anunciación divina, de iluminación celestial, y se exalta lo natural, lo primario del héroe frente a las normas artificiosas y construidas (Heckel 1927). Sin embargo, es Goethe el creador del artista-héroe, quien lo convierte en personaje principal y expresa su conflicto con la vida. Sus predecesores *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz y el *Adinghelo* de Heinse llenan una premisa esencial: que la oposición artista-medio quede en el centro de la problemática. *Las cuitas del joven Werther* es la obra decisiva en la tradición del artista como héroe, por la exaltación de la sensibilidad del personaje, aun cuando éste falle como *productor* de obras de arte (Beebe 1964). La *idea* tiene en Werther dos realizaciones posibles: una, en el sentimiento de la naturaleza, que se vuelve por su subjetividad, un palpito y una sensación del *todo* irrealizable. La otra, es la vivencia amorosa, la tendencia hacia lo humano como forma de realizar la unidad. Para Werther, Lotte es la mujer sin contradicciones, pero esta posibilidad es irrealizable. Después de su muerte, Werther contempla el firmamento, la armonía cósmica, el Todo del cual prescinde. El conflicto se produce siempre que el hombre se salga de la generalidad ideal

que le proporciona una vida interior rica y profunda, que encuentra en lo finito y lo real, entrando así en un mundo exterior objetivo, que no corresponde a su subjetividad (Marcuse 1954).

El romanticismo le confiere al mundo una apariencia misteriosa a lo que es cotidiano; a lo conocido la importancia de lo desconocido y a lo finito, un resplandor infinito. Al no poder resolver la división idea-realidad, se propone transformar esta última, y como esto no se puede, transforma entonces el arte en el centro del mundo y al artista en el centro de la humanidad. La tarea del artista ahora es ver y conformar la realidad sin embellecerla. Tiene entonces la fuerza de crear nuevas cosas. Confía en el intelecto humano, pero al mismo tiempo se siente dependiente de la naturaleza e impedido por ello. En su contra trabaja el síndrome de la decadencia, que se considera un conflicto moral: el artista es débil y por lo tanto incapaz de dominar los instintos y los sentidos (Rausch 1931). *L'oeuvre* de Zola, es un típico ejemplo de la novela de esta época.

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. Es lo que se ha llamado la *tradición de la fuente sagrada*, según la cual el arte es experiencia, pero el artista vive más intensamente que los demás y termina destruido por la vida (*El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y *Oval portrait* de Edgar Allan Poe). Una variante de esto está en la relación del artista con las mujeres, cuando lo destruye la sumisión amorosa (*L'éducation sentimentale* de Flaubert y *The well beloved* de Hardy). En cambio, en la tradición romántica de la *torre de marfil* 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 (Beebe 1964, Marcuse 1954). En ambas posturas, sin embargo, el artista no sale de su realidad, es decir, de la clase social a la que pertenece. Aun en la lucha con la sociedad el artista lleva consigo su educación, su clase y los valores colectivos que forman parte de su ser profundo (Rama 1972). La rebeldía es en el fondo un homenaje al poder, un juego en el que el artista jamás se atreve a derribar al poder que combate. Es una maniobra para ser visto (Rupert de Ventós 1974).

Entonces, lo que importa para la creación del arquetipo no es la actividad del artista sino su actitud vital. Generalmente sen-

sitivo, controvertido y egocéntrico, pasivo y distante del mundo que lo rodea, distraído o poseído. Es común que muchas novelas culminen cuando el protagonista no es ni siquiera un artista acabado. Algunos son escritores, otros escultores o simplemente *dilettantes* como Werther, quien se preocupa poco por una realización válida dentro del campo artístico. Lo que los consagra como artistas es su relación con sus mundos respectivos, es decir, su relación con la sociedad.

Ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez se inserta en esta tradición novelística. En lo que sigue veremos cómo, sin embargo, el autor utiliza el tema para realizar también una crítica a la situación política de la época.

2. EL CONFLICTO CON EL MEDIO

Ancient of days: august Athena, where, where are
thy men of might? thy grand in soul?

BYRON, *Childe Harold's pilgrimage*

2.1. *Artista y sociedad*

La característica más importante de lo que se ha llamado *novela de artista* es la situación conflictiva que se produce entre el héroe y la sociedad. En lo que sigue analizamos ese rasgo en *Ídolos rotos*, de Manuel Díaz Rodríguez, tomando en consideración la obra del autor, así como otras novelas de la misma índole, entre ellas *El castillo de Elsinor* de Pedro Emilio Coll, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck y a pesar de no ser una novela de artista *Les demi-vierges* de Prévost.

Díaz Rodríguez considera el conflicto con el grupo en que se mueve el artista como necesario para su condición de creador. En *Confidencias de Psiquis*, señala que

muchas veces el artista genial no lo es porque tenga cualidades y defectos en armonía con los tradicionales de su raza, antes lo es a pesar de ellos, cuando no más bien a causa de poseer cualidades y defectos que entre los de su casta y familia desentonan (*Confidencias*, p. 738).

El artista se distingue de la sociedad desde su apariencia exte-

rior, por su manera de vestir, por sus modales. En *Ídolos rotos* causa asombro la indumentaria de Alberto:

se fijaban en lo superficial del hombre, en lo exótico del traje y las maneras, en todo lo que en la persona de Alberto decía de proveniencia remota y desentonaba con el medio... (*Ídolos*, p. 84).

El círculo de elegantes de la ciudad considera la extraña combinación de Alberto como “una monstruosidad en los anales de la elegancia caraqueña” (*loc. cit.*). La sociedad se duele de que el héroe no armonice con el modo de vida establecido, que venga a romper una tradición de hábitos y costumbres, como pilares que sostuvieron sus más sagradas bases.

También es distinta su vida interior, al no adaptarse al nivel general de la civilización. Representa un estilo de vida propio, no sólo por su posición y su actividad, sino por su estructura espiritual (Laserstein 1931). La diferencia entre sus ideas y las de la sociedad es tal que pareciera éste a veces venir de otro mundo. Heinrich von Ofterdingen en la novela del mismo nombre, exclama: “el mundo superior está más cerca de nosotros, de lo que habitualmente creemos”². Pero el sentimiento no es exclusivo de los enemigos de las musas. Maxime, un personaje de la novela *Les demi-vierges*, se pregunta “¿Estoy soñando? ¿Nací en un mundo aparte?”³. Otro escritor venezolano, Pedro Emilio Coll, en *El castillo de Elsinor* cree que a la superioridad del artista en nuestras tierras contribuye la desigualdad existente entre el progreso del individuo y el del medio, siendo éste último más lento.

En *Ídolos rotos*, la tensión comienza en el seno mismo de la familia. Alberto Soria ha sido llevado a abrazar una profesión que no le gusta. Los familiares, por su ambición social, no han tomado en cuenta sus aficiones. El autor recuerda que las profesiones están vinculadas a las clases sociales y la elección de Alberto va precedida de una larga incertidumbre. Sin embargo, lo que le ocasiona las dudas no es, como supondríamos, su inclinación hacia el arte. Como indicio de algún “llamado del arte” sólo tenemos una experiencia en el teatro, similar a la vivencia infantil del Wilhelm Meister con su teatro de marionetas, que le produce una “emoción profunda y turbadora” (*Ídolos*, p. 16). Alberto no comprende el llamado y torpemente lo confunde con el gusto por

² NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, p. 245.

³ PRÉVOST, *Les demi-vierges*, p. 59.

las leyes. Finalmente, decide ser ingeniero. Ya en París, artista consumado, después del éxito de su primera exposición, no cesa de sentir la presión familiar. En la carta que recibe del padre, con motivo de su triunfo como escultor cree “leer entre líneas algo que era a la vez protesta y súplica y vislumbró a través de la prosa amable el gesto de un reproche” (*Ídolos*, p. 37). El caso del artista obligado a adoptar una profesión ajena a sus gustos lo encontramos también en *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Tieck. De acuerdo con Marcuse, el protagonista de la novela de Tieck, empujado por un padre extraño y simplón a una profesión odiada, se creó en el arte un mundo ideal, en el que reunió todo lo que la realidad no le podía dar⁴.

2.2. Desarraigo y cultura

La Caracas que Alberto encuentra a su regreso lo desilusiona, porque es distinta de lo que espera. La imaginación y la memoria juegan en su contra, la primera deforma la imagen ya casi borrada de la segunda. En París nos prepara Díaz Rodríguez a esta reacción, diciéndonos que al pensar en la patria

no pensaba en realidad sino en la imagen que de ella se había formado durante su austera vida estudiantil, imagen hermo­seada y engrandecida más tarde por los recuerdos y la ausencia (*Ídolos*, p. 32).

El primer paseo de reconocimiento a la llegada de Alberto lo interrumpe un “pormenor baladí”. Le molestan ciertos detalles reveladores del descuido y la negligencia de sus habitantes que se manifiestan en su manera de comportarse y en el estado de precaria limpieza en que se conservan la ciudad y los medios públicos de transporte. Las calles le parecen más pequeñas y más sucias. El autor nos explica que “la ausencia había borrado poco a poco en él la memoria de las proporciones” (*Ídolos*, p. 46).

Lo que más irrita al joven es el contraste entre la idea preconcebida en la lejanía y la realidad. Poco importa si Caracas había sido siempre sucia, ni si las calles se habían estrechado por modificaciones de construcción. Lo importante es que la Caracas de la imaginación es distinta de la ciudad que va a reencontrar.

⁴ Cf. MARCUSE 1954, p. 129.

El desarraigo contribuye en gran parte al conflicto de Alberto con el medio. Díaz Rodríguez dice que bien podría aplicarse la figura de Soria a mucha gente que él conoció “de suerte que no tuve sino estudiar ese tipo de desarraigado, bastante común entre nosotros, para luego tratar de fijarlo en figura de novela” (*Obras selectas*, p. 772).

El desarraigo es un desajuste, consecuencia de la separación de la tierra natal y del grupo social al que se pertenece. Ocurre cuando se aleja la persona de su medio y se la inserta en una cultura extraña, o cuando se traen elementos extraños al propio país que, como dice Barrès, “traen el desorden a nuestro país con la importación de verdades exóticas, cuando no hay para nosotros más verdades útiles que las sacadas de nuestro fondo”⁵. Para Barrès, la verdad importada es inútil y hasta nociva; en Díaz Rodríguez, hay por el contrario una búsqueda de lo extranjero, como superior: “en ellos fatalmente, con el nivel intelectual crecía el desapego al terruño” (*Ídolos*, p. 187). El desapego ya existía en semilla y luego era fecundado por el viaje a Europa o por el libro recibido de ultramar.

Se buscan las raíces de generaciones pasadas en un lugar ya olvidado: en la tierra de los mayores:

[Son] hijos, en su mayor parte de europeos trasplantados a América en los días de la colonia o en los albores de la República; predispuestos, además, por la educación y los libros, hallaban en Europa un ambiente no extraño del todo, en el cual vivían hombres de su misma raza, cuyos abuelos habían sido hermanos de sus abuelos, como hijos de remotos antepasados comunes (*Ídolos*, p. 187).

Al regresar al país se produce el conflicto. El continente había hecho “desaparecer de sus nervios a modo de rastro fugaz, la memoria de las últimas generaciones que les habían precedido” (*loc. cit.*).

Se pensaría que al sentirse más europeo que latinoamericano, el desarraigado pudiera permanecer en Europa y ser feliz. Pedro Emilio Coll cuenta en un artículo sobre el mismo tema cómo “en el balanceo de las hamacas, cantan dulces aires nostálgicos, cual si las cuatro cuerdas del instrumento los ataran más aún al paisaje familiar”⁶. Si bien esto se refiere al desarraigado campesino

⁵ BARRÈS 1967, p. 42.

⁶ COLL 1966, p. 278.

que abandona el terreno nativo por la ciudad, podemos aplicarlo también al intelectual caraqueño que siente nostalgia por lo que deja atrás. Recordemos que a Soria “le seducía la idea de volver a la patria” (*Ídolos*, p. 32).

Coll habla, refiriéndose a Barrès, del mismo tipo de desarraigado, del provinciano que fracasa en París sin darse cuenta de que las oportunidades las tiene en su lugar de origen:

Al despertar, su mente está decidida: comprende que de antemano es un fracasado en su profesión, un vencido en la lucha con los más aptos, pero, sin embargo, resuelto está a que nunca escuchen otra vez sus oídos las campanas de su pueblo. Es un desarraigado⁷.

Pero el desarraigado de Coll lo es en su propio país. El problema que presenta *Ídolos rotos* es más complejo. Y digo en *Ídolos rotos* porque Díaz Rodríguez tiene, en *Peregrina*, un personaje que se asemeja al campesino descrito anteriormente: Bruno. También a él lo atrae lo extraño de la capital, todo lo que signifique la vida de Caracas y termina alejándose de su hacienda. Pero falta en Bruno el pesimismo y la problemática de los desarraigados de Barrès y de Coll. La inquietud de Bruno se debe a su deseo de independencia y a su indocilidad:

[Su] espíritu de curiosidad irresistible, ansioso de novedades lo movía hacia la carretera, hacia los corrillos y ventas del pueblo vecino, o más lejos aún, hacia las calles, que para él siempre estaban como en fiesta, de la capital tentadora (*Peregrina*, p. 362).

El *desarraigado* es diferente del *inconforme*. También éste ha ido a París, pero el círculo de artista lo deseaba porque su aprendizaje se limita a lo superficial, a la forma del vestir y del hablar. Soria se separa intencionalmente de los otros. Su manera de vestir no deja de tener influencia parisina, pero se hace hincapié en que es diferente de la de esos corifeos de la moda,

porque ignoraba ciertos matices raros que en las grandes ciudades europeas, y a fin de distinguirse de la multitud, adoptan algunos artistas vanos y orgullosos alejados como en un refugio o cenáculo impenetrable, en un rincón de taller o en los bajos de una taberna (*Ídolos*, p. 83).

⁷ *Ibid.*, p. 281.

Se dice también que Soria no comprende los modismos del habla de los inconformes (*Ídolos*, p. 111). Sin embargo, es significativo que, a pesar de su exotismo, ese grupo no se siente desarraigado. En el caso de Alberto se trata de una separación individual del grupo social; en el otro son características quizás nuevas, pero adoptadas en masa como un signo social distintivo.

Al sentir los elementos que lo diferencian del medio en que vive, el artista se aísla. Considera extraños a los que lo rodean de más cerca, aun a sus familiares. Una palabra mal dicha por desconocimiento de un periodista produce la ruptura total entre el artista y el medio:

Alberto no dijo más, y abrió grandemente los ojos. Y como su boca, cerró su alma. Tuvo para sus adentros un arrebató loco y fugaz de indignación contra sí mismo. Se sintió humillado, triste, ridículo, por su candidez de haberse abierto el alma ante aquellos extraños... (*Ídolos*, p. 110).

El aislamiento no es exclusivo del artista y lo encontramos a menudo en la literatura de la época. En *Peonía* de Manuel Vicente Romerogarcía, publicada en 1890, dice Carlos, el protagonista, que jamás ha hallado un ser que lo comprenda:

...la Soledad es mi inseparable compañera desde hace muchos años, la llevo aquí, en el corazón, y aquí en el cerebro; no he hallado nunca quien comparta conmigo ni mis afectos ni mis ideas⁸.

Alberto se siente decaer cuando ve lo infructuoso de su esfuerzo. Repasa el resultado de sus trabajos y piensa con amargura en las incomodidades que ha sufrido para lograr ese pingüe resultado "para eso habría él trabajado bravamente, como un héroe" (*Ídolos*, p. 89). Esto recuerda el discurso de Díaz Rodríguez, "Apoteosis de Pérez Bonalde", en el que canta las virtudes del autor de *Vuelta a la patria* cuando dice: "Y en cambio de tales presentes, en cambio de tu franciscana bondad, caíste abandonado y calumniado, a la sombra de los patrios cocoteros" (*Obras selectas*, p. 886).

⁸ ROMEROGARCÍA, *Peonía*, p. 93.

2.3. *La sociedad reacciona*

Hasta ahora hemos visto la reacción del artista frente al medio incomprensivo. Observemos el comportamiento de la sociedad ante sus rarezas. En la familia, el padre de Soria sufre el desencanto de ver perdidas sus esperanzas en el hijo. Si bien éste ha alcanzado la gloria en el extranjero y aun cuando colma su orgullo de padre, ha tomado una senda distinta a la que el viejo Soria esperaba. El gesto del padre es de resignación ante la decisión filial cuando le señala “no voy a reprocharte nada, porque tú no mereces reproche ninguno” (*Ídolos*, p. 76).

Se desconoce la gloria alcanzada en tierras lejanas. El pintor Sandoval propone la idea de exponer su *Madona* y la estatua de Alberto en un café. Díaz Rodríguez nos cuenta el silencio del público ante aquel espectáculo nuevo, y sobre todo, nos dice, raro en aquella ciudad donde apenas se presentaban exposiciones artísticas. Habla de la “mudez impenetrable de los diarios, a pesar de la calidad de las obras” (*Ídolos*, p. 166). Algo muy semejante ocurre con el recibimiento del artista a su regreso de Europa, cuando el político Diéguez Torres deja caer el sarcasmo al insinuar que el artista se figuraba que irían a recibirlo “con música, flores y cohetes” (*Ídolos*, p. 8).

En la novela, la sociedad pasa por alto su llegada. Es curioso recordar, en “la realidad”, el recibimiento apoteósico de Tito Salas, el pintor, descrito por Díaz Rodríguez en su homenaje al pintor, al evocar el episodio del convento de San Salvi, cuando el pueblo florentino se niega a derribar el muro donde Andrea del Sarto había pintado *La Última Cena*. El autor dice entonces que es digno de la ciudad de Caracas y del pueblo venezolano. No por ser capaz de una sutil percepción de la belleza, solamente, sino por algo “más hondo y fundamental”, porque, a pesar de la barbarie y de la guerra que ha sufrido, conserva intacto “su desinteresado amor al genio, al talento, a la virtud, a cuantas cosas grandes y nobles, dignas de homenaje, hay sobre la tierra” (*Ídolos*, p. 929).

Caracas aparece como un terreno poco propicio para el arte y el artista, “como una ciudad pequeña en donde el culto de la belleza y del arte es promesa de dolor, de desamparo y olvido” (*loc. cit.*). También en *Sangre patricia* se describe como infructuoso cualquier esfuerzo intelectual, al extremo que es “inútil, de otra parte, publicar, en su lengua y su país, trabajos de aquel género:

seguirían siendo inéditos, mucho tiempo después de publicados” (*Sangre patricia*, p. 78).

La sociedad tiene otras armas, además de la indiferencia, para enfrentar al artista. Lo hace aparecer como “antipático, vanidoso y exageradamente engréido” ante lo somero de su éxito (*Ídolos*, p. 86). En *Sangre patricia* hay una variante cuando Perales, un comerciante caraqueño, comenta sobre Tulio: “es un loco, no le haga usted caso” (*Sangre patricia*, p. 145).

Se busca empuqueñecer la realización del artista con ironía y Díaz Rodríguez parece haberla sufrido en carne propia. Cuenta el autor la burla que de él hizo un crítico “de quien ya nadie se acuerda” y un médico, sobre su primera obra *Sensaciones de viaje*, saludándolo con un

muy bonito su opúsculo. Después, con el progresar de los años o bien al readquirir mi ser criollo, comprendí que aquellos dos grandes hombres quisieron humillarme atomizando mi esfuerzo, cuando a mí, en cambio, sus palabras me sonaron a elogio cordialísimo (*Obras selectas*, p. 796).

Dicho episodio se transcribe casi literalmente en la novela, cuando Diéguez Torres felicita a Soria diciéndole: “mis felicitaciones. . . muy bonita su estatuica” y en el relato de Romero sobre lo que sucedió al publicar él un libro, cuando nota:

no te extrañe ni te importe eso de la estatuica. La envidia es así. Así es Diéguez Torres. Me parece estarle oyendo cuando publiqué mi libro y cometí la bobada de enviarle un ejemplar, decirme con tono y aires protectores “muy bueno tu folletico” y el folletico tiene trescientas páginas, escritas en no muy mala prosa (*Ídolos*, p. 176).

La sociedad se duele de la superioridad que exhiben Soria y sus amigos y manifiesta su desagrado. A veces aparece armada con calumnias, en forma de “mastín gruñón” (*Ídolos*, p. 150), otras, repartiendo “cruelles punzadas de alfiler” (*ibid.*, p. 82) o persiguiendo a Alberto hasta en los lugares donde se cree a salvo. Finalmente se declara su enemiga abierta y lo obliga a retraerse en un grupo de personas afines, que Díaz Rodríguez llama “círculo de intelectuales inconformes” o “guetto de intelectuales” (*Ídolos*, p. 150).

En *Ídolos rotos* y en los demás casos tratados, es la burguesía

quien actúa en el rol de lo que hemos llamado medio o sociedad, oponiéndose a la aristocracia intelectual del círculo de Soria por una parte, y a la aristocracia terrateniente que representa a Díaz Rodríguez, por la otra. Señala Araujo (1966) que el aristocratismo de Díaz Rodríguez no es solamente una característica de escuela literaria como lo es el de Rubén Darío, sino también de su ser social. La aristocracia de la vida se corresponde e influye en la aristocracia de la forma:

Su simpatía por la gente humilde, por el hombre común, por la masa, que él llama "plebe" es un sentimiento feudal y la simpatía del señor por el campesino fiel que forma parte de la hacienda y que, junto con el arroyuelo de aguas rumorosas, en medio de los sembrados y de la paz campestre ofrece a los ojos del esteta una imagen idílica de paz⁹.

Insistamos sobre lo que aquí se llama la superioridad del artista, debida a su espiritualidad, su actividad y su posición. En nuestro autor, esto se traduce, además, en conceptos como *raza, casta y familia*. El pecado del artista es la traición a su clase, como también lo es el pecado de Amaro, en *Peregrina*. A pesar de las variantes que anotamos entre el desarraigo campesino y el del artista, ambos son, en esencia, lo mismo. Para las almas cultivadas de la novela, era explicable la desilusión de Alberto al día siguiente de su llegada, por lo feo y sucio de la ciudad, además de las razones que anotamos. Caracas es en todo momento un medio hostil, cuyos habitantes no son capaces de vibrar con emociones estéticas y anula todo esfuerzo en este sentido.

La vida cultural de aquella ciudad tenía que ser escasa bajo las circunstancias políticas y sociales que se vivían. Pero es de preguntarse si el arte que se ofrecía participaba en alguna forma de la problemática real, si aportaba algo o si no estaba tan lejos de la razón aquel diputado que criticaba el alejamiento del arte de los diarios quehaceres de la vida venezolana de entonces, cuando dice no concebir "cómo, en el momento en que se discutían los más trascendentales problemas, hubiese quien malgastara el tiempo haciendo mujercitas y pintando vírgenes" (*Ídolos*, p. 171).

La solución se da en la novela cuando Alberto, al reprochar a su hermano la actitud servil que asume ante los políticos, seña-

⁹ ARAUJO 1966, p. 58.

la que unas veces habla de luchar y se dice luchador y otras veces se acomoda al medio. Son dos términos contrarios, pero Soria atribuye el papel de luchador solamente a los artistas:

Quien se acomoda al medio es un ser pasivo: no lucha... la lucha no es acomodarse al medio, sino combatirlo, modificándolo, haciéndolo a nuestras aspiraciones, a nuestras virtudes, a nuestra idea (*Ídolos*, p. 125).

El hermano se excusa de su oportunismo diciéndole a Alberto: “no soy como tú, artista” (*Ídolos*, p. 127).

Pero Alberto huye en vez de luchar. Torres Rioseco lo acusa de revelar un desconocimiento absoluto del ambiente americano al tratar de transformarlo con estatuas y conferencias sobre arte, y cuando Alberto insinúa su decisión de huir, el lector siente que todo ha sido inútil y que no valía la pena descubrir la llaga cuando no se tenía el valor suficiente para arrojarse a la lucha y sacrificarse por un alto ideal de patriotismo¹⁰.

2.4. *La visión apocalíptica: la crítica política y social*

La política es uno de los temas fundamentales de *Ídolos rotos*, así como también de *Peregrina* y *Sangre patricia*, en la medida en que se ve como una especie de flagelo espiritual que invade todo el país, y sobre todo a la sociedad en que se mueven los personajes. En estas novelas es imposible mantenerse alejado de ella.

Soria y su grupo sienten profunda molestia por el clima despótico reinante, al punto que “al principio, la política y sus hombres y sus maquinaciones turbias le causaron asombro, después, repugnancia” (*Ídolos*, p. 95). Uno de los amigos de Alberto, Romero, dice que el ambiente de “miseria y fealdad política” no es propicio para el arte, ni para cualquier otro tipo de preocupación estética. Las costumbres, la corrupción social y la doblez moral imperante repugnan a Alberto. Simples usos sociales le causan hastío (*Ídolos*, p. 81).

El escenario central del acontecer es la ciudad. En Caracas vienen a desembocar todos los procesos, y la plaza Bolívar es el “pudridero de conciencias” (*Ídolos*, p. 271). Allí llegan los personajes del gobierno y sus seguidores. Allí afloran sus intereses, sus

¹⁰ TORRES RIOSECO 1949, p. 69.

apetitos y también las historias que van luego a propagarse, como un remolino en todo el contexto. Sobre todo aparecen las crónicas políticas “del mismo color de las negras, o cuando menos, muy turbias” (*Ídolos*, p. 167).

Lejos de la exaltación de la pasión política que encontramos en Romerogarcía, Díaz Rodríguez podría llegar a conceder alguna virtud a los que la sienten —limitada, como veremos más tarde, a un partido, el liberal— y a alguno que otro apóstol de honradez. Sin embargo, el poder parece corromperlo todo: “. . . cuando un partido triunfa e impone su triunfo, la política se reduce al miedo” (*Ídolos*, p. 128).

Política y corrupción moral se identifican: a Alberto le preocupan y disgustan “las veleidades políticas y amorosas” del hermano (*Ídolos*, p. 75). Los hijos de Uribe, un político, tienen que resultar una carroña, indignos del trato de los Soria (*Ídolos*, p. 73). Díaz Rodríguez no sabe distinguir, como Romerogarcía, entre lo que es la herencia del despotismo y su influencia en lo social.

El político, para Díaz Rodríguez, es caprichoso, inepto, estúpido. Así es el “César” que gobierna el país (*Ídolos*, p. 129). Sus funciones son las de repartir pensiones y empleos públicos a sus secuaces (*Ídolos*, p. 221) y de hablar mucho. Una de las condiciones del político perfecto es la de “hablar con el mayor número de gentes en el espacio de tiempo más corto, sobre asuntos de la más diversa índole” (*Ídolos*, p. 174). Es la misma cualidad que le asigna al ministro que “ensartaba frases y frases, algunas incoloras, algunas bellas, todas fáciles, casi todas vacías” (*Ídolos*, p. 106).

Todos parecen haberse enriquecido ilícitamente “a la manera de ladrones vulgares” (*Ídolos*, p. 97) en los empréstitos ilícitos, que significan desfalcos de millones (*Ídolos*, p. 179), y comisiones provenientes de cualquier proyecto o servicio prestado al país. El encargo de la estatua a Alberto falla porque él no quiere sacar dinero del asunto, a lo que le objetan: “Si el mismo Presidente querrá sacar su tajadita de la estatua” (*Ídolos*, p. 284), y lo que es peor es la benevolencia con que la sociedad acoge esos hechos “muy parecida a una complicidad anticipada y previsora” (*Ídolos*, p. 97).

El oportunismo es el único modo de actuar en este medio. Pedro le confiesa al hermano que no se complace en sus hábitos dudosos, sino que los sufre porque le sirven (*Ídolos*, p. 125). Al empleo se llega no por méritos sino por amistad y favores:

Desde el primero de los ministros hasta el último comisario, ningún empleado de la República podía vanagloriarse de merecer por sus facultades y aptitudes el puesto que ocupaba ni la dignidad con que el puesto lo revestía (*Ídolos*, p. 156).

El *curriculum* es la antesala: quien no sepa hacerla está condenado a la oscuridad. La traición es corriente, poco importa en el fondo la fidelidad a una idea, si fácilmente se recurre a los arreglos, tratados y pactos de última hora (*Ídolos*, p. 276). Alberto muestra su molestia por esa manera caraqueña de vivir: se distancia del hermano y en general de todas las actividades sociales con un "sentimiento indefinible de tristeza y disgusto" (*Ídolos*, p. 81).

La posición del autor en cuanto a la violencia y la guerra no es clara. En *Ídolos rotos* y en *Peregrina* se considera la guerra como un espantajo, capaz de "transformar campañas prósperas en desiertos, y ciudades florecientes y ricas en asilos de mendicidad y montones de escombros" (*Ídolos*, p. 17); pero en *Sangre patricia*, Tulio la aprecia como un instrumento de creación a través del cual el pueblo sostiene su derecho a la vida (*Sangre patricia*, p. 142). Díaz Rodríguez no distingue entre la guerra como hecho material y como parte de un proceso revolucionario¹¹. En general, el tratamiento de la guerra por los autores de la época adolece del mismo mal que afecta al de la política. Di Prisco nota que no existe claridad en la diferenciación de conceptos como guerra, revolución, sublevación, montonera y otros de similar significado. El análisis del tema es superficial, sin tener una posición ideológica definida. La adhesión de los Soria a los liberales se debe más que a razones de fondo, a la veneración que profesan por un familiar que perteneció a ese partido y que llevó una vida honesta, porque la corrupción socava el partido de su preferencia. El pensamiento político obedece a razones puramente individualistas. Esto se observa en el comentario del viejo Soria en relación con Pedro, cuando dice:

Pero ni él tiene su carácter, ni hoy pueden darse hombres como Alberto, como tu tío Alberto y otros más de su época y partido, verdaderos liberales puros. Busca hoy uno que haya sido en política la tercera parte de lo que él fue y que sin ser vicioso, como él, mueran sin dejar un céntimo. No lo hallarás, ni tampoco hallarás entre

¹¹ DI PRISCO 1969, p. 153.

esos políticos de hoy dos manos limpias de enjuagues. No sé lo que ha pasado por el país. Parece como si hoy no se pudiera ser político sin suscribir antes un pacto por el cual se enajena la honra. Ése es mi miedo (*Ídolos*, p. 75).

Se intuye que hay problemas que están más allá de las rencillas partidistas, pero éstos se dejan intactos. Se comentan los peligros del poder y de las actitudes idólatras (*Ídolos*, p. 89), pero el análisis se limita a constatar una polaridad que Di Prisco considera producto del romanticismo. Hay, en la novela, antagonismos tradicionales, que en términos de categorías morales serían lo bueno y lo malo, y que en política estarían representados por el partido liberal y el partido conservador: en la administración, la pulcritud y el peculado; mientras que en un sentido nacional se concretan en una posición de rescate o denuncia y una actitud de indiferencia¹². El tema político entra en la novela como una parte de la realidad nacional a la que hemos aludido al principio de este capítulo y si bien no representa una innovación en este tipo de novelas (ya en *L'éducation sentimentale* de Flaubert es materia importante), sí lo es para la novela venezolana, integrándose como constante de la materia prima literaria¹³.

También hay en *Ídolos rotos* una preocupación por las diferencias sociales existentes. Pero su análisis de la composición racial del ejército está plagada de estereotipos: negros de las poblaciones costaneras "con escleróticas muy blancas y almas fatalistas"; mulatos de "gestos duros, batalladores e inteligentes", e indios de "gestos apacibles" (*Ídolos*, p. 116).

Otra es la actitud del escritor cuando se refiere al cuerpo social que forma esa plebe que tanto le ocupa. El rechazo de los militares, se debe menos a una posición ideológica sobre la guerra o la violencia, que al hecho de que el cuerpo bélico del país está formado por una masa inculta. Los soldados son bestias desenfrenadas incapaces de distinguir valores, ni morales, ni estéticos. Incapaces de reconocer la belleza en las estatuas de Alberto, no las respetan en el capítulo final y provocan la huida definitiva del escultor. La "pasión sexual" y el "erotismo bestial", se manifiestan ante los inmóviles cuerpos de las estatuas: "Y no pudiendo ya violar campesinas en los ranchos de la sabana y en los bohíos del monte, violaron con sus caricias de brutos, las blancas diosas

¹² *Ibid.*, p. 129.

¹³ *Id.*

de yeso'' (*Ídolos*, p. 317). Las estatuas son blancas y son diosas; los soldados son "brutos" en el sentido que le da Díaz Rodríguez a la palabra "campesino". Los políticos son malos también por esa razón: Galindo, el Ministro de Fomento, había sido mayordomo en la hacienda de los Madriz (*Ídolos*, p. 59). Misia Matilde se queja de que los nuevos anfitriones son generalotes groseros (*Ídolos*, p. 142). Se critica en *Peregrina* que los gobernantes aspiren a "parodiar grotescamente la vida de los antiguos señores" (*Peregrina*, p. 390), y Belén menosprecia la carrera de las armas porque la palabra soldado evoca la figura del "matón analfabeta y sanguinario. Sus iguales, todos los hombres de su clase, habían dejado caer la espada invencible de los abuelos en manos de la chusma" (*Ídolos*, p. 32). El narrador aquí no se separa claramente del punto de vista de los personajes.

Con mayor enseñamiento ataca Díaz Rodríguez a la burguesía. Critica por ejemplo la excesiva importancia que se da al vestido. Vimos que ésta es una de las formas exteriores de discrepancia con Alberto. Como vimos, hay autoridades de la moda en Caracas, que deciden sobre las normas a seguir en estos asuntos (*Ídolos*, p. 84), y son además centro de admiración y del poder que les da su elegancia ante la juventud caraqueña. Se observa también que el dialecto de este grupo está colmado de términos y refranes corrientes en la jerga de los jugadores, es decir, de un grupo moralmente mal visto (*Ídolos*, p. 86). También Coll, en *La colina de los sueños* observa el seguimiento ciego de las costumbres parisinas y el puesto que tienen los asuntos del vestir en la burguesía caraqueña.

Los Uribe son la principal meta de la ponzoña de los Soria. Son aristócratas venidos a menos, que por una parte intentan vivir de "un mísero pingajo de nobleza rancia" fuera de la realidad; pero a la vez están en contacto estrecho con los elegantes del momento, es decir con los burgueses en ascenso. Uribe no falta a los bailes de sociedad y sigue las normas de los jovencitos a la moda: viste bien, pasea en coche por la tarde y va al club por la noche. Pero sobre todo, constituye una amenaza para los Soria por sus relaciones familiares con ellos: con la hermana de Alberto por una parte, y a través de Matildita, con Pedro.

Matildita encarna la corrupción moral de los Uribe. Los amores con ella "no tienen consecuencias" (*Ídolos*, p. 132) y el viejo Soria hace todo lo posible por evitar una segunda alianza entre las familias. Uribe es enfermo e impotente. En cambio, la enfermedad de Matildita es espiritual: Alberto le presta *Les demi-*

vierges de Prêvost, una novela sobre las degeneradas costumbres de las niñas de la sociedad francesa, con intenciones moralistas lo suficientemente escondidas para que el libro sea bastante provocativo. Sin embargo, las caraqueñas que se lo han pasado de mano en mano no se ven afectadas en su integridad, más bien “han visto una glosa pálida, inexacta, más o menos imperfecta de la historia de su propia juventud, de la historia de su propia virginidad” (*Ídolos*, p. 145). El autor utiliza incluso un motivo de la novela de Prêvost en la trama de la suya. Se trata del viaje en tren que trae a Alberto desde La Guaira, cuando el protagonista se escandaliza porque oye hablar mal de Teresa Farías. Este episodio probablemente está inspirado en las críticas que oye Maxime sobre Maud, también, en un tren.

La clase ascendente busca poder a través de sus relaciones sociales, y un apellido aristocrático es un buen instrumento. “Su nombre, su solo nombre bastaría para que se le abriesen a usted las puertas y los brazos” (*Ídolos*, p. 101), le dicen a Alberto.

Díaz Rodríguez comparte la aristocracia espiritual del modernismo. Lo burgués es “vulgar y antipático” porque la burguesía representa para el terrateniente Díaz Rodríguez una amenaza en lo económico y político. Al respecto, Araujo comenta que

el odio a lo vulgar —lo burgués, diría Rubén Darío— y la tendencia aristocratizante son características formales del modernismo que, en Díaz Rodríguez obtienen una respuesta vital, porque él va a reflejar en ellas el conflicto de un representante de la aristocracia terrateniente, educado con refinamiento en Europa, frente a quienes, comerciando con el café y financiando sus cosechas, sin tiempo para las sutilezas del espíritu, asedian al poder económico tradicional y aspiran abiertamente a ejercer su influencia en el poder político¹⁴.

3. PASIVIDAD, *SPLEEN*, *MAL DU SIÈCLE*

3.1. *La inacción*

La pasividad acecha a los artistas y dificulta la creación, desde *Las cuitas del joven Werther*. Ésta es otra de las características esenciales de este tipo de novelas. Hemos visto este rasgo con sus va-

¹⁴ ARAUJO 1966, p. 44.

riantes en Alberto Soria y en los personajes de otras novelas de Díaz Rodríguez. Lo encontraremos también en *El hombre de hierro* de Rufino Blanco Fombona, *La tristeza voluptuosa* de Pedro César Dominici, *De sobremesa* de José Asunción Silva, *L'éducation sentimentale* de Flaubert y *L'oeuvre* de Zola.

Como hemos visto, la *pasividad* como motivo literario no es exclusiva del artista y se extiende a toda una generación. Si bien se consideró a Werther como el iniciador de la estirpe de los artistas fracasados, la improductividad no le ocasiona a él ninguna molestia. En la carta del 24 de julio, Werther está lejos de desesperar por no haber podido retratar a Lotte. Le basta una silueta que hizo de ella. El arte se siente como un deber, y el amigo lo amonesta por haberlo abandonado. Pasa de una disciplina artística a otra con superficialidad sorprendente, y ciertamente, no por destreza. El mismo Goethe, en la discusión sobre las diferencias entre la novela y el drama en el *Wilhelm Meister*, insiste en que es indispensable que el héroe de la novela sufra, y que no sea muy activo. No así para el protagonista dramático, para el cual acción y hechos son las características esenciales. Así nace la pasividad, entonces, como rasgo esencial del héroe novelesco en general y no del artista. La evolución posterior tampoco le es exclusiva, como hemos visto en las novelas de fines del siglo XIX.

En el prefacio de *L'éducation sentimentale*, Flaubert anuncia que quiere hacer la historia moral o sentimental de su generación. Define su obra como un libro de amor, de pasión; pero de una pasión tal como solamente es factible en su tiempo; es decir, "inactiva". Así queda caracterizado Frédéric Moreau, hijo de una civilización cansada, representante de una generación de fracasados¹⁵. La novela de Flaubert no es una novela de artista, ya que su protagonista no produce obras de arte. Sin embargo la tomaremos en cuenta aquí, así como también *Au rebours* de Huysmans y *De sobremesa* de José Asunción Silva, por encontrarse en ellas la actitud pasiva y contemplativa ante los acontecimientos que es característica del arte de fines del siglo pasado. Como dato recordaremos el título de otra novela para mostrar esta tendencia: *Voluntad* de Azorín.

La enfermedad y la vida aparecen como momentos de un todo nietzscheano, como opuestos que no se excluyen. La decadencia tiene su origen en la vida misma y por tanto una función que cumplir. Enfermedad y vida no son esencialmente diferentes la

¹⁵ HAUSER 1974, p. 104.

una de la otra: se consideran ambas como consecuencia necesaria de la vida. Un compatriota de Soria dice que el artista da la impresión de un hombre algo tímido, vacilante, no muy seguro de sus fuerzas, que no ha encontrado aún su verdadera vía, pero que al fin la encontrará, guiado hacia ella por su inteligencia muy clara (*Ídolos*, p. 27). *L'œuvre* de Zola, una novela considerada como la novela de artista típica al naturalismo, se refiere a la "timidez sufriente" de su personaje, del combate entre sus timideces y sus ignorancias¹⁶ en su trato con las personas con quienes tiene que hacer, con las mujeres ante las que desarrolla la "brutalidad propia de los tímidos" o ante sus mismos amigos. Las dificultades del héroe de Zola, tienen también su origen en su timidez y sus vacilaciones. Recordemos también a Crispín Luz, *El hombre de hierro* de Rufino Blanco Fombona, contemporáneo de Díaz Rodríguez. Crispín es un empleaducho que duda días para pedir un aumento a su terrible jefe con el que ha trabajado años por un sueldo miserable¹⁷. Sin embargo, reducir la inactividad a la timidez sería empobrecer el carácter de estos personajes.

La pasividad es una suerte de miedo: al comenzar la novela de Zola, Claude se sorprende a sí mismo apurando el paso ante la tormenta "en el puente Louis-Philippe lo detuvo la rabia por su propio agotamiento: encontró imbécil ese miedo al agua"¹⁸. Pero no es miedo ante algo objetivo ni amenazante, como la lluvia que asusta a Claude, ni una ansiedad subjetiva es, acercándonos a Flaubert, un miedo a la acción.

Cuando Alberto, a fin de salvar su amor por María Almeida intenta confesarle sus celos de Vásquez, lo asalta ese temor y retrocede ante el propósito. Apenas comienza a hablar cuando "ya estaba retrocediendo, confundido y temeroso" (*Ídolos*, p. 211). En la novela de Flaubert, Frédéric ve a Arnoux acostado en el campo con un fusil pero ante la posibilidad de matar al rival y eliminar al fin el obstáculo que lo separa de su amada, Mme. Arnoux, lo atemoriza la cercanía de la acción. No las excusas de la amante, sino el temor le impiden a Alberto reprochar a Teresa su tardanza (*Ídolos*, p. 266). Asimismo lo detiene de romper en llanto a la muerte del padre (*Ídolos*, p. 219).

La parálisis invade la creación artística. Los personajes que

¹⁶ ZOLA, *L'œuvre*, p. 27.

¹⁷ BLANCO FOMBONA, *El hombre de hierro*, p. 41.

¹⁸ ZOLA, *L'œuvre*, p. 7.

hemos observado no satisfacen la producción de obras de arte que esperamos de ellos. Díaz Rodríguez pinta a Alberto “inactivo y solo en su taller” (*Ídolos*, p. 233). Los artistas de Zola sufren por no poder crear. De Claude sabemos que trabajaba por costumbre y nunca terminaba nada. “Con una sonrisa dolorosa”, se pasea además resignado, asediado por la conciencia de su incapacidad. Sandoz, el escritor amigo de Claude sí logra terminar sus obras, pero bajo enormes desesperaciones y tormentas.

Alberto Soria trabajaba “poco y sin bríos”; su estado anímico depresivo y vacilante lo reduce “casi a la impotencia” (*Ídolos*, p. 93). Sufre por el miedo de no acabar la obra, el temor de la muerte, o lo que es peor “miedo aún más angustioso de la muerte parcial, la muerte de su espíritu creador de belleza” (*loc. cit.*) La obra inconclusa se convierte para Soria en una sensación de impotencia, así como también deviene agresiva la obra de Claude, hasta llevarlo al suicidio cuando reconoce su incapacidad para terminarla. En otro pasaje habla Díaz Rodríguez de que Alberto “en su desoladora actitud” era como la escultura de la “suprema desesperanza” (*loc. cit.*).

Pero además se interponen obstáculos entre la obra y la realización de la misma. Claude se queja de las necesidades materiales que se añaden a su impotencia, la estrechez del lugar de trabajo lo cohibe, por lo que decide posponer la realización de la gran obra y dedicarse por el momento a pintar cuadros de menor importancia. Achaca, en fin, su inacción a causas cuya importancia no corresponde con la del mensaje que se sienten llamados a cumplir. Alberto pierde el entusiasmo del comienzo debido a las quejas del padre. Las “influencias extrañas y desconsoladoras” lo llevan a la pasividad total:

Desde entonces, es decir, durante más de una semana, no había hecho sino pasearse con andar meditativo, gacha la cabeza, las manos cruzadas por detrás de la cintura, o reconocer calle por calle el arrabal pintoresco y gracioso en donde estaba el taller, sin otra preocupación que la de, a ciertas horas, rociar con agua la obra y los lienzos que la cubrían, a fin de conservar indefinidamente la ternera del barro. El resto del tiempo lo pasaba tendido a leer, y sobre todo a soñar. . . (*Ídolos*, p. 80).

Ambos artistas son alcahuetes para con sus propios defectos: Claude, al disculparse con sus necesidades materiales; Alberto, cuando moja el barro para permitirse esas escapadas al sueño.

También el amor produce pasividad en Alberto. No cualquier amor, sino solamente el de Teresa, por el que se dejó vencer cuando

el soplo lentamente invadió el ámbito del taller y el alma de su dueño, imponiéndose en uno y otro como señor en sus dominios, arrojando de uno y otro los alientos que poco antes los llenaban: audaces alientos de artista y nobles alientos de patriotas. . . En el taller no quedó sino el turbio y agitado sueño de la embriaguez voluptuosa (*Ídolos*, p. 261).

Alberto comprende el cambio que ha sufrido y lo acosa el temor por sus proyectos, por su libertad, por su nombre y gloria de artista. Trata de vengarse, pero no puede: Teresa llega tarde a la cita y eso basta para distraerlo de su intento.

La explicación que da Flaubert a la pasividad de su héroe podría aplicarse también al artista venezolano:

la acción, para ciertos hombres es más impracticable mientras más fuerte es el deseo. La desconfianza en sí mismos les molesta, el miedo de disgustar les horroriza; por cierto que los afectos profundos se parecen a las mujeres honestas: tienen miedo de que las descubran y pasan por la vida con los ojos bajos¹⁹.

En la novela de Díaz Rodríguez encontramos que esa misma actividad creadora se ve agilizada por elementos estimulantes. La discrepancia con el medio se convierte a veces en impulso creador:

el despecho y la ira de Soria y sus amigos ante el esfuerzo de arte burlado pedía cambiarse en energía salvadora y durable, capaz de sustituir en el escultor y en los otros una voluntad que no tenían, o la tenían descalabrada y enferma (*Ídolos*, p. 180).

Hasta el temor de no acabar la estatua se convierte en estímulo, si bien de poco aliento:

a veces, movidas de ese mismo miedo, sus manos cobraban agilidad morbosa, presas de un verdadero frenesí de la acción, durante el cual atormentaban, martirizaban y deformaban inútilmente el barro. Pero al cabo de breves minutos, las manos, libres de su embriaguez loca y fugaz, volvían a la inercia (*Ídolos*, p. 93).

¹⁹ FLAUBERT, *L'éducation sentimentale*, p. 171.

Agobiado por vacilaciones infinitas entre los sentimientos más diversos, el amor y los celos, los celos y el orgullo, el amor y el arte, y dentro del arte mismo, entre sus diversas disciplinas, el artista se entrega a los poderes superiores. Encontramos esa actitud principalmente cuando Alberto habla de una "fuerza oscura" que luego designará como "destiño". Alberto se libra de él con un cierto dejo de indiferencia, de comodidad, porque, a qué oponerse a él, "¿mejor no era abandonarse. . . como la hoja a los caprichos del aire?" (*Ídolos*, pp. 216, 240). Pero Soria logra ser optimista. Habla del "destino providente" (*Ídolos*, p. 240) y se observa su esperanza en la salvación por un golpe de suerte "imprevisto como una catástrofe" (*Ídolos*, p. 216) pero que tendría para él consecuencias liberadoras, las cuales lo liberarían de su vacilación y temores. Poco después descubre Alberto que el golpe esperado era la muerte del padre.

En *Les demi-vierges* de Marcel Prévost, una obra conocida por Díaz Rodríguez, Maud confiesa que ella no hace nada, debido a la certeza que tiene de no poder hacerlo mejor que nadie, un terrible ¿para qué? la condena a la eterna inacción.

El artista se vuelve tan pasivo que ni aun al completar la obra realiza el ideal del arte. En *L'oeuvre* Claude llega casi a disculpar al jurado que rechaza sus cuadros en el Salón, aun siendo las suyas de mejor calidad que las escogidas, porque entiende que el arte que logra producir no está a la par de lo que lleva por dentro, reconoce el sufrimiento de no poder darse nunca entero en la obra maestra. Alberto tampoco se da por satisfecho, pues "la obra no realiza a sus ojos la plenitud absoluta y feliz de la idea que fue en su espíritu germen y atmósfera de la estatua" (*Ídolos*, p. 182).

La impotencia es un importante factor de la personalidad en la literatura decadentista. Los héroes están enfermos de pasividad, impotencia o *spleen*. A Fernández, el personaje de José Asunción Silva en *De sobremesa*, lo dominan "las exigencias de sus sentimientos exacerbados y la urgencia de satisfacerlos"²⁰. Como afirma Huysmans, hablando de Baudelaire, las "enfermedades infantiles" atribuidas a las desgracias del amor no correspondido (recordemos *L'éducation sentimentale* y su antepasada *Volupté* de Sainte-Beuve) han sido sustituidas por las enfermedades incurables provenientes de la saciedad (*À rebours*) y la desilusión de la vida. En Des Esseintes, las etapas de la pasividad están siempre

²⁰ ASUNCIÓN SILVA, *De sobremesa*, p. 134.

señaladas por un aumento notable de la vida interior y de lo que es más importante, de la memoria.

La evocación de recuerdos que se suceden los unos a los otros, genera en Des Esseintes la pasividad. Se vuelve, entonces, incapaz de comprender los libros de consulta. Sus ojos cesan de leer y se dejan llevar a un estado de ensimismamiento y de ensueño. Des Esseintes menosprecia la vida, pero por otra parte la vida retrocede al encuentro con él, a pesar de todos los esfuerzos hechos por cultivar flores exóticas, las plantas mueren. Del mismo modo cobra la naturaleza de *L'oeuvre*. Claude es incapaz de procrear un hijo sano. El arte está por encima de la vida. Se desespera por no poder pintar los modelos lo suficientemente bellas y vivas, y sabe que la obra de arte terminará por matarlos a él y a su familia, sin embargo, no declina en su propósito.

Díaz Rodríguez no llega a desarrollar la temática hasta este punto. Sin embargo encontramos indicios en varias de sus obras. El autor explica el fracaso de Alberto porque la plenitud originaria, causada por el amor hacia María Almeida, ya no existe:

Sin él advertirlo, mientras daba a la obra su última mano, comenzaba sin causa aparente el divorcio de sus ensueños de arte y de amor, hasta el punto unidos en un solo ensueño confuso y vago (*Ídolos*, p. 149).

Ciertamente no tenemos aquí el distanciamiento de la vida y la naturaleza como en Huysmans. Alberto no es un decadente, pero a Díaz Rodríguez no le son extraños los personajes como Des Esseintes. Tulio Arcos, en *Sangre patricia*, es un neurótico, débil, asediado por las visiones fantasmagóricas de la amada muerta, entregado a una “estéril cultura del yo, afeminada y egoísta” (*Sangre patricia*, p. 55).

Reencontramos ese tipo de personajes en literatos contemporáneos de Díaz Rodríguez. Pedro César Dominici había publicado en 1899 una novela titulada *La tristeza voluptuosa*, cuyo protagonista se llama Eduardo Doria. Doria no es sólo onomatopéyicamente cercano a nuestro héroe, sino que es uno de esos latinoamericanos que va a París a languidecer en medio de la atmósfera y los placeres de la ciudad luz, y termina, como era la moda, sucumbiendo bajo el éter.

Esta sensibilidad se refleja en el episodio de la muerte del padre de Alberto. Soria trata de llorar porque le parece “lo natural en estos casos”, pero no alcanza a hacerlo. Solamente después

de una emoción profunda y fugitiva, de ningún modo similar a la tristeza de los demás, parece ocurrir en él una especie de catarsis. La vida triunfa por sobre la muerte, adornada por una bella mañana:

Su espíritu se volvió más claro y más leve como si a un tiempo hubiese ganado luz y perdido pesadumbre. De esa levedad y lucidez de espíritu nacía un deseo irrefrenable de acción y movimiento (*Ídolos*, p. 221).

En *Peregrina*, también Amaro, en su canción matutina, canta su acción de gracias. Pero él está más cerca de la tierra que Soria. Alberto Soria en cambio, necesita de la acción curativa de la misma muerte para regresar de la pasividad a la vida activa. Por ello busca Alberto una nueva belleza, un nuevo ideal: no ya la belleza del arte, ni la del sueño, sino “la belleza de la acción” (*Ídolos*, p. 182).

Alberto huye como solución a sus problemas, que van de escoger una profesión hasta huir de un baile al ver a la mujer que ama abrazada del rival “para evitar violencias y apreturas”, hasta su fuga definitiva al final de la novela, ante decisiones que no ha sabido tomar y problemas que superan la acción individual.

3.2. Creación amorosa y creación artística

A la llegada de Alberto a Caracas, en el tren que lo conduce del puerto a la ciudad la indiscreción de un viajero nombra a Teresa Farías, una de las mujeres que jugará un papel en los amores de Soria. Así entramos de lleno en la temática amorosa.

Díaz Rodríguez expresa las “variedades” del amor por medio de colores:

Hay mujeres cuyo amor descolora. El amor de ésas es como un ácido sutil, como un ácido perverso; no mata las almas, pero las anula y vulgariza, despojándolas del color: su originalidad y belleza. Es un amor egoísta y malo. Hay otras mujeres cuyo amor fuego y púrpura tiñe de rojo las almas. Las almas encendidas en ese amor ven el mundo como a través de un velo de sangre: adquieren por un momento sobrehumana esplendidez y pronto se consumen como aristas en la hoguera. Es pérfido ese amor: da a las almas una gran belleza efímera, y las destruye en cambio. Hay otras cuyo amor es azul y ése no descolora ni destruye: antes pone el infinito en un al-

ma. El azul ama lo infinito, y el infinito ama lo azul y se complace en tomar apariencias azules. El cielo es azul, María (*Ídolos*, p. 123).

El amor de la adolescencia, por María Almeida, se renueva al regreso: comparte con ella un sentimiento puro, casi infantil, sin ningún vestigio de sensualidad:

Alberto vivía entonces, algo tarde, un fragmento de su juventud, aún no vivido por él y con ese fragmento de su juventud conserva en su alma un rincón intacto, casi virgen (*Ídolos*, p. 122).

Las tensiones existentes entre el artista y el ambiente desaparecen entonces por instantes: “el amor lo reconciliaba con los seres y las cosas”. Siente compasión por el padre viejo y enfermo, por la juventud malgastada de la hermana. Con el amor de María, Alberto se doblega a los usos de la sociedad que le eran ajenos. Ofrece flores a la novia los domingos, una costumbre que antes le causaba indignación. Esta aventura es comparable al sencillo y poco duradero idilio de Louise y Frédéric en *L'éducation sentimentale* de Flaubert. Díaz Rodríguez expresa su escepticismo desde un principio sobre la consistencia de ese amorío y se distancia de Alberto como de un chiquito al cual hay que dejar experimentar por su cuenta “. . . él creía estarse iniciando entonces en el amor. . .” (*Ídolos*, p. 117).

El recién llegado, escrupuloso, considera hasta impropio designar con la misma palabra el amor que siente hacia su compañera de infancia y su aventura parisina con Julieta. Pero pronto el sentimiento por María comienza a hacérsele demasiado simple. Propone darle un nuevo nombre a la novia para imprimirle un sello original como el que da a sus obras. Conseguirle una forma plástica es su próximo empeño, pero la idea inicial de esculpir “el ideal confusamente delineado de un amor futuro, libre y feliz”, se convierte en el de representar “el amor antiguo, sano y alegre”. El barro mismo se harta de ese intento, y “de sus imaginaciones confusas brotó la riente figura del Fauno robador de Ninfas” (*Ídolos*, p. 30). Si bien el amor azul “no descolora ni destruye”, deja las almas llenas de una complacencia poco productiva por cuanto las rodea.

El amor “rojo” lleva por lo menos al artista a una eflorescencia temporal, pero activa. El amor de Teresa es una fuerza oscura por la que el artista se deja llevar e inicia la disconformidad con el ambiente. En *Peregrina* sucede algo semejante, cuando una

misteriosa aparición erótica aleja a Bruno, no sólo de su novia, sino de su modo de vida; lo desliga “en absoluto y para siempre de la hacienda, de su valle, de su hermano, de cuanto le era hasta ese momento familiar” (*Peregrina*, p. 111). Alejandro Martí, el músico de *Sangre patricia* concibe sus teorías musicales bajo la influencia del amor. En *Flor de voluptuosidad* se dice Rafael:

ya comprendes cómo necesitas de aquella que te ha comunicado su virtud, su voluptuosidad. . . ¿Lo ves? Hace días que no trabajas, que yacen tus libros descuidados e inútiles, y quedó interrumpida en un eslabón imperfecto la cadena de oro de tus sueños de artista. No lo dudes: para crear es necesario sentirse fuerte como un semi-dió, y para sentirse fuerte es preciso respirar y vivir en una atmósfera de adoración, como ésa a la que ella te había acostumbrado (*Confidencias*, p. 487).

Julietta, la amante parisina de Alberto, fomenta la creación, iniciando, moviendo y perfeccionando la sensibilidad del artista: allí “buscó y halló Alberto el germen de su primera obra de arte” (*Ídolos*, p. 30). En la novela de D’Annunzio, *Triunfo della Morte*, lo creado es el mismo objeto del amor. Giorgio dice de Ippolita: “E la mia creatura”²¹. También en la obra de D. H. Lawrence, *Lady Chatterley’s lover*, el acto sexual es un proceso creativo²².

Pero el amor de Teresa, a pesar de su fecundidad, se vuelve demasiado intenso para permitir el desarrollo del arte “aunque el artista pretendiese distribuir sus horas por igual entre la obra de amor y la obra de arte, la primera adelantaba cada vez con perjuicio de la última” (*Ídolos*, p. 266). El amor triunfa sobre el arte, como triunfa la vida sobre la muerte del padre.

El amor infeliz puede, también, fomentar el arte. En *Celos* de Díaz Rodríguez, la musa del artista es su misma novia, pero no en su imagen actual, sino como “la otra” cuando tenía 18 años y no lo quería: “con ese amor primero y ese primer dolor emanado de la misma virgencita implacable, se formó el grano de poesía que, sembrado en mi corazón, ahuyentó de mí la vulgaridad y me hizo artista” (*Confidencias*, p. 468). En *L’education sentimentale*, los amores con Madame Dambreuse permiten a Frédéric, por la “desilusión de los sentidos”, que le ocasionan, una actividad en el campo intelectual: la atrofia sentimental le dejaba la cabeza completamente libre.

²¹ D’ANNUNZIO, *Triunfo della Morte*, p. 828.

²² BEEBE 1964, p. 102.

Sin embargo, en *Ídolos rotos* el amor no es promotor de la acción de la novela; lejos está de alcanzar la importancia que tiene en la de Flaubert. Aparte de algunos momentos en los que influye sobre el rumbo de la vida del protagonista es apenas un reflejo de sus andanzas.

3.3. *La mujer y el artista*

Cabe dedicarle unas palabras a la figura de la mujer y su influencia sobre el artista. Antes que nada, hay que señalar el surco que los separa. Díaz Rodríguez supone, un “infinito dolor y obscuridad impenetrable entre ambos” (*Ídolos*, p. 214) y anota como responsables a la herencia y la educación. La herencia está representada por lo que él llama “el fondo frágil e instintivo de la hembra” (*Ídolos*, p. 70) o “la hembra instintiva, la eterna esclava y dominadora eterna”. Por otra parte, la educación, elemento social, ha interpuesto entre ambos “un alto valladar, hecho de hipocresía y disimulo” (*Ídolos*, p. 214). Díaz Rodríguez la atribuye a la influencia española en las costumbres de entonces. También su contemporáneo Romerogarcía se duele de verla arrastrando una existencia miserable a la que la condena la educación que le cierra caminos y dice que “si se tratara de formar monjas, muy buenas estarían, pero para madres de familia, dejan mucho que desear” (*Peonía*, p. 66).

La literatura es parte de esa educación. Este autor acusa a las novelas que llegan al hogar de comunicar a la mujer “una atmósfera romántica ridícula” (*Peonía*, p. 147). Pedro hace notar a su hermano la relación entre la literatura y el ambiente en que viven las mujeres de la familia Uribe: los muebles, un canapé y un biombo, demuestran que la corrupción ha invadido también a la mujer, como miembro de la sociedad: “dos muebles cómodos y muy interesantes que podrían servir de maestros a más de uno de esos escritores de hoy llamados feministas” (*Ídolos*, p. 96).

Díaz Rodríguez le concede un valor estético, como “resumen y expresión de la belleza”. Para el autor

ellas marcan las diversas vicisitudes en la carrera de los grandes hombres, aparecen de modo más o menos velado, como las inspiradoras de sus hechos y, a la postre, son el comentario mejor y el más claro y poético de sus vidas (*Ídolos*, p. 147).

Alberto, por el contrario, no parece estar tan seguro de su función de acompañante fiel, fuente de fuerza motriz para la creación artística y se limita a adorarla “como una fuerza más, necesaria a la perfecta armonía de su glorioso mundo de estatuas” (*Ídolos*, p. 213). Lejos de seguir el concepto optimista del Díaz Rodríguez orador, los personajes de su obra novelesca creen en la mujer como instrumento de perdición del artista. Un compatriota de Alberto dice:

el monstruo es la mujer. Ella es la perdición de muchos de los nuestros y va a ser la de Soria. Cuántos pobres tontos de por allá, recién llegados aquí, no sucumben al eterno hechizo amoroso y van a la mujer como iban los jóvenes de Atenas a la boca del Minotauro (*Ídolos*, p. 27).

La “hembra instintiva” y la “pérfida” no inspiran al artista (*Ídolos*, p. 264).

La mujer como medio de salvación, símbolo de la unión del arte con la vida, no existe en nuestro autor. Peregrina, como personaje, no está vinculada con el arte, si bien es una de aquellas que “llegan al final con esa desnudez que no deja sonrojarse delante del Señor”. Termina siendo mártir, pero no guía, ni meta de sus amantes. Tiene algo de místico, como también lo tiene Belén, la novia de Tulio Arcos en *Sangre patricia*, pero está desligada del arte. Aquí la mujer muerta se confunde en la mentalidad enfermiza de Tulio con un ideal estético, no bien definido y amalgamado en su mundo de visiones mitológicas y simbólicas.

4. LITERATURA Y VIDA

Hemos visto los lazos literarios que tiene *Ídolos rotos* con obras catalogadas por los críticos como “novelas de artista” y con otras que no se incluyen en esa clasificación. Es decir, que por una parte la novela se inserta en una tradición literaria que utiliza ciertos motivos comunes. Pero hay además rasgos que no provienen del mundo del arte, sino de la vida real del país. De esta forma, la obra se inserta en un medio ambiente y en un contexto histórico determinado.

Lejos de conceptos literarios importados, el sentimiento de contemporaneidad es el hecho clave que contribuye a la creación

de una literatura nacional. De acuerdo con Di Prisco importa la toma de conciencia de la función del escritor:

el escritor escribe dentro de su época y busca que su obra refleje su momento histórico... Aun dentro de lo anecdótico, o quizás precisamente por ello, la novela de Díaz Rodríguez al igual que la de Dominici, responden a un profundo sentimiento de contemporaneidad que proviene de la herencia positivista que se asoma desde los finales del siglo XIX²³.

La fundamentación histórica de *Ídolos rotos* hace evidente la relación de la obra con la vida del país. Los temas claramente provenientes del anecdótico de la época nos indican la intención de referirse directamente a una realidad nacional.

Ídolos rotos fue publicada por primera vez en 1901. Díaz Rodríguez hace, en esta novela, numerosas alusiones a hechos que podrían tener relación con la historia del país: gobiernos despóticos, revoluciones, operaciones monetarias dudosas y asaltos sobre la Constitución, son motivos que aparecen en muchas de las páginas de *Ídolos rotos*. Aquí se pretende comparar los hechos descritos por el autor con algunos de la historia venezolana, con el fin de situar la novela en un medio ambiente autóctono, y si es posible, localizarla en una época histórica determinada.

1) El Presidente de la República es, en la novela, un dictador egocéntrico, que se complace en mantener una turba de servidores a su alrededor. Hay constantes alusiones a un "César inepto y ávido" (*Ídolos*, p. 221), un "César todopoderoso" (*Ídolos*, p. 129), a la necesidad de la "gracia del César" (*Ídolos*, p. 214) para la obtención de trabajos o beneficios. Las tres últimas décadas del siglo pasado están marcadas por la presencia de una serie de figurones con ambiciones de poder y de riqueza casi fuera de este mundo. La inteligencia dominante y mefistofélica de Antonio Leocadio Guzmán se continúa en la autovanagloria desmesurada, enfermiza y versallesca de su hijo, Antonio Guzmán Blanco. Por coincidencia, muere Guzmán hijo el año en que se publica la novela. Cipriano Castro sale del Táchira con 60 soldados descalzos a fines de mayo y en agosto ya manda, con fama de invencible, más de dos mil. Su mismo padre lo compara con el gallo "hecho para la hembra y para la pelea"²⁴ y lo describen

²³ DI PRISCO 1969, p. 88.

²⁴ PICÓN SALAS 1957, p. 17.

como de “ojos negros y meditativos que parecen disparados de ambición tenaz y lejana”²⁵. Sube al poder en 1899 y es nombrado Presidente Interino hasta 1902 por la Asamblea Constituyente que se reúne en el mes de febrero. Castro tiene una fe mesiánica en sí mismo. Se cree continuador de la obra de Bolívar: “América fue libertada materialmente por Bolívar pero siguió bajo la tutela de Europa y quien la redimió de esa tutela fui yo”²⁶.

2) En la novela hay rumores acerca de una maniobra del Presidente para permanecer en el gobierno, modificando para ello la Constitución vigente. Díaz Rodríguez fija la fecha exacta del “salto sobre la Constitución”. La ocasión oportuna era a fines de febrero o a comienzos de marzo, al reunirse las cámaras (*Ídolos*, pp. 167, 274). Es probable la referencia a la aclamación legal de Castro por la Constituyente que sucedería en febrero de 1901. La Revolución Liberal Restauradora había entrado en Caracas a fines de 1899; en el año siguiente debió ser tema de preocupación el continuismo de los invasores, puesto que ya para mayo de 1900 se subleva el Mocho Hernández a raíz del nombramiento de nuevos ministros por Castro. Picón Salas habla de la “utópica Constitución de papel y retórica que proyectan los constituyentes en 1901”²⁷.

3) Se habla de planes presidenciales para aumentar el número de Estados que constituyen la República “volviendo a una división antigua” (*Ídolos*, p. 175). Es posible que se trate de la reforma de Andrade de 1898, cuando insinuó al Congreso restablecer los veinte Estados existentes. El decreto del 22 de abril propone devolver las “autonomías históricas” a algunas regiones del país, incluyéndolas en los “Grandes Estados”. La reforma pretende halagar el provincianismo y las ínfulas de las pequeñas poblaciones que aspirarían a una posición más alta en sus funciones administrativas, además de que aumentaría la burocracia y florecerían los empleos. Algunos ven detrás de la idea de Andrade el designio de aumentar su periodo presidencial, debilitando la organización político-militar heredada de Crespo y además manteniendo funcionarios sumisos dispuestos a seguir las voluntades del Presidente. Es contra esa maniobra que se subleva Cipriano Castro²⁸.

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

4) Otro de los rumores —en la novela— es el de una maniobra para mejorar la precaria situación económica del país:

Se trataba de un empréstito colosal, hecho en un rico país extraño en tales condiciones que permitiría al malestar económico seguir, al presidente redondear su fortuna, al ministro y sus dos o tres compañeros en los trabajos de la felicísima operación guarnecer con lustre sus cajas y, además de esos resultados comunes a otros empréstitos memorandos, traería, como adehala y consecuencia inminente, comprometido el territorio de la República y la misma nacionalidad en bancarrota (*Ídolos*, p. 168).

Había habido “empréstitos memorandos” en las últimas décadas venezolanas, antes de 1901. Probablemente recuerde Díaz Rodríguez el escandaloso empréstito de Guzmán Blanco, contratado en 1894 con la Compañía General de Crédito en Londres, del cual el 40% se va en comisiones y el resto entre las manos de los federalistas. Sin embargo, lo que hace Castro es atentatorio contra las arcas fiscales y a la vez contra la honra del representante de la banca y de los mantuños caraqueños, don Manuel Antonio Matos. Picón Salas recuerda los intentos de Matos —en “aquel gran banquete en que don Cipriano conoció por primera vez el caviar”— para apaciguar el hambre monetaria de la Restauración. Consigue medio millón de bolívares por lo más urgente, pero después exige conocer los planes de hacienda del gobierno. Andueza Palacio responde al atrevimiento diciendo que “¡Si el Gobierno necesita dinero y los bancos no quieren darlo, habrá que abrir las bóvedas y cajas fuertes a golpes de mandarina!”²⁹. Al segundo intento de crítica de Matos se le manda a La Rotunda, y se le hace recorrer a pie las calles situadas entre la prisión y el ferrocarril.

5) Díaz Rodríguez hace referencia a la revolución iniciada por

un oscuro cabecilla vulgar, transformado por la suerte de las armas en ilustre campeón intrépido y feliz, para estrechar y vencer al gobierno, vengando la Ley atropellada por los mismos que debían servirle de severos guardianes escrupulosos (*Ídolos*, p. 304).

Son comunes los caudillos que aprovechándose de situaciones de ilegalidad, se alzan en armas en esos años contra el poder políti-

²⁹ *Ibid.*, p. 74.

co. En 1892 el general Joaquín Crespo encabeza la Revolución Legalista para protestar contra el continuismo de Andueza y ocupar el poder. Más inmediata en lo temporal, está, sin embargo, la campaña del propio Castro contra la reforma constitucional de Andrade que tratamos en el punto 3.

6) Llegan noticias a Caracas, en *Ídolos rotos*, de la revolución capitaneada por el general Rosado quien, desde tiempo atrás, venía atacando al gobierno desde una de las Antillas vecinas. Las Antillas, por su posición estratégica, fueron a menudo focos de conspiración. En Trinidad se forma la "Junta Patriótica de Venezuela" para derrocar a Julián Castro. Guzmán comienza su "Revolución de Abril" en Curaçao. Joaquín Crespo denuncia el golpe de estado proyectado por Alcántara desde Trinidad. En 1900 señala Picón Salas gran actividad de viajeros y conspiradores en los hoteles trinitarios y curazoleños. Nicolás Rolando ha invitado para el 10 de diciembre de ese año a una "especie de convención general de caudillos", y ha comprado un parque en la isla de Granada. Quiere confederar contra Castro la mayoría de los caudillos orientales y llaneros, pactar con los "mochistas" para un gobierno de fusión liberal-conservadora y reunir también a los caudillos andinos como Rangel Garbiras y Peñaloza³⁰.

7) Uno de los últimos puntos relacionados con la política es la alusión a los saqueos ocurridos después del derrocamiento del gobierno. Díaz Rodríguez cuenta los desmanes que ocasiona la turba en las propiedades del gobierno, cuando "retratos, muebles y objetos de arte" son destruidos por la muchedumbre (*Ídolos*, p. 311). No se puede situar la novela en un momento histórico determinado basándose en un fenómeno que sucedió tantas veces después de las revoluciones³¹. Los caraqueños de la época temen la avanzada de las "hordas" del interior. La metrópoli todavía no logra ni superar los problemas que motivan esas invasiones ni tampoco aflojar su superioridad ante la ignorancia de ese otro tipo de venezolano que viene a recordarle diariamente la situación precaria que vive el país. Así, dice Picón:

con la misma mezcla de recelo y escepticismo con que aguardó en 1863 a los "corianos" de Falcón, en 1868 a los "orientales" de Monagas y en 1892 a los "llaneros" de Crespo, Caracas aguarda en ese mes de octubre de 1899 a los "andinos" de Castro. "Coria-

³⁰ *Ibid.*, p. 93.

³¹ CALCAÑO 1958, p. 303.

nos”, “orientales”, “llaneros”, “andinos”, parecían patronímicos de invasores distantes, así como al final del mundo antiguo se hablaba de “godos” y “visigodos”, de “suevos” y “burgundios”³².

Los caraqueños reciben con agresividad y sarcasmo a los partidarios de Castro, se burlan de la manera extraña de hablar de estos desarraigados y “más de uno amaneció cosido a puñaladas en los sórdidos barrios de la capital”³³. Pero los soldados a quienes se intenta repartir en cuarteles repletos se escapan en jaurías robando sardinas, pan y ron para irse a bailar en los burdeles de San Juan y Camino Nuevo. Periódicos como *El Tiempo* comentarán las borracheras y groseras concupiscencias diciendo que “hay mucho individuo con revólver, espada y trabuco y su respectivo encabullado, metiéndole el judío al cuerpo a la gente pacífica”³⁴. Calcaño sitúa el episodio de los soldados no en la Revolución de Castro, sino en la de Crespo:

algunas tropas del gobierno habían estado acuarteladas en la Academia de Bellas Artes, donde cometieron desmanes que inspiraron a Manuel Díaz Rodríguez pasajes de su novela *Ídolos rotos*. Fue a comienzos de octubre, en momentos en que caía un fortísimo aguacero que produjo extensos daños, cuando entraron a la ciudad, semi-desnudos en sus caballos cubiertos de pantano, los millares de hombres del General Crespo³⁵.

Es curioso notar cómo la historia de Venezuela está llena de episodios guerreros que se asemejan unos a otros. Adriano González León se refiere a la historia de los levantamientos fracasados desde 1552 hasta 410 años después, cuando la guerrilla, hasta el punto de llevar a un personaje de novela a emplear para el relato de las insurgencias contemporáneas el lenguaje del siglo XVI y para las antiguas, el actual: “Es asombroso cómo todos los grandes fracasos se parecen . . . pensé, a partir de esos datos, que Venezuela había vivido en perpetuo estado de levantamiento”³⁶.

8) Se habla en la novela del proyecto gubernamental de erigir una estatua al Mariscal Antonio José de Sucre, en Caracas: un plan que por lo demás interesaba a Alberto Soria, pues hubiera

³² PICÓN SALAS 1957, p. 57.

³³ *Ibid.*, p. 79.

³⁴ *Ibid.*, p. 62.

³⁵ CALCAÑO 1958, p. 408.

³⁶ GONZÁLEZ LEÓN 1974.

querido ser electo para realizarlo (*Ídolos*, pp. 91, 166). Si bien no fue posible encontrar indicaciones históricas sobre la estatua a erigir, sí lo fue en relación con un episodio íntimamente ligado a este motivo, como fue el hallazgo de los restos de Sucre en Quito, en el mes de febrero de 1900. Los restos del Mariscal asesinado en Berruecos el 4 de junio de 1829 fueron solicitados sin éxito por comisionados especiales de Venezuela ante el gobierno de Quito por primera vez en 1876, a iniciativa de Guzmán Blanco y, por segunda vez en 1894, con motivo del centenario del natalicio de Sucre al año siguiente. Es en 1900 cuando una señora de nombre Rivadeneira revela el secreto del paradero de los restos, lo que suscita gran revuelo en los círculos caraqueños³⁷. Es de pensar que la noticia, publicada en *El Diario* de Quito, el 21 de abril de 1900, llegara a los oídos de nuestro autor.

Hay otros episodios, que podemos situar dentro de la vida cotidiana y que también encuentran eco en la novela.

9) Alberto viaja en tren a su llegada a La Guaira, para trasladarse a la casa de sus padres en Caracas. Sabemos que la construcción del ferrocarril preocupó a los caraqueños durante varias décadas: los proyectos existían desde 1835 y en ese mismo año se exhibió en la esquina de los Cipreses una máquina a vapor que despertaba la más viva curiosidad. Es en 1883 cuando se estrena el ferrocarril de La Guaira y se dio servicio público el 25 de julio. Sabemos inclusive que el príncipe Enrique de Prusia, quien visitó Caracas durante el centenario del nacimiento de Bolívar, felicitó a Guzmán Blanco por los trabajos del mismo³⁸.

10) Los baños de Macuto, escenario de los amoríos de Alberto y Teresa existían ya en 1879 y fueron meta de los "temperamentos" de los mantuanos caraqueños.

11) Otro de los acontecimientos al que alude el autor es al "suntuoso recibimiento, hecho días después de la llegada del escultor a una tropa de malos cómicos de zarzuela por tandas" (*Ídolos*, p. 87). Durante la presidencia de Andueza Palacio hubo algo inusitado para la historia de la provinciana ciudad de Caracas, y fue la llegada simultánea de dos compañías de ópera: una de ellas actuó en el Teatro Caracas y la otra en el Municipal. Recordemos también la que vino a proposición de la pianista Teresa Carreño en 1887, que resultó un fracaso. Tales visitas no parecen haber sido excepcionales en Caracas.

³⁷ Cf. SÁNCHEZ 1964.

³⁸ Véase CALCAÑO 1958.

12) También puede mencionarse lo sucedido al pintor Sandoval, un amigo de Alberto, a quien el gobierno le había concedido una beca para estudiar pintura en París. Se dice del joven pintor que era “un muchacho de talento con alma de artista y sin protectores ni parientes de fuste” (*Ídolos*, p. 151). El gobierno, bajo el pretexto de tener que hacer frente a una sublevación, le niega la ayuda, de manera tan sorpresiva como se la había concedido, lo que ocasiona las dificultades por las que atraviesa el joven. Algo parecido sucedió a dos pintores venezolanos durante la época de Guzmán Blanco, por petición del entonces expresidente. Son ellos Arturo Michelena, quien muere en 1899, y Cristóbal Rojas. A nuestro parecer, el caso de este último se asemeja a la descripción que hace Calcaño del incidente ocurrido por los años de 1884, cuando por recomendación de Guzmán Blanco a Crespo, y debido a un incidente personal, se le quita la pensión gubernamental al pintor³⁹.

13) El último de los detalles a que nos queremos referir es la idea de Sandoval, el pintor, de exponer sus obras y las de Alberto en un café de Caracas: ciertamente una forma de acercamiento del arte al público que resultaría moderna para la época. Tenemos noticia de la inauguración, el 28 de julio de 1872 de una exhibición de cuadros de pintores venezolanos en un establecimiento propiedad del músico Ildelfonso Meserón, llamado “Café del Ávila”. La exposición de Soria y de Sandoval en la novela fue ignorada por el público, pero la de Meserón fue visitada por doce mil personas, y honrada por personalidades de la política de entonces, entre ellas por Antonio Leocadio Guzmán.

En esta comparación de los hechos de la novela que encontramos “parecidos” a la vida real de la Venezuela de entonces, no hemos pretendido fijar hitos precisos sobre la situación de la narración en la historia política de Venezuela. Esta novela no es una novela histórica y, en general, la novela no es historia: no es el recuento ni el análisis de la realidad, es ficción. Si se parece a la realidad es porque el autor crea un clima contextual, que es meramente posible dentro del contexto histórico de un país determinado, al narrar hechos verosímiles.

³⁹ CALCAÑO 1958, p. 373.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas se analiza la figura del artista héroe de la novela, como *topos* o motivo literario, buscando establecer lo que tiene *Ídolos rotos* en común con otros personajes de las llamadas *novelas de artista*. Se encontró que la figura se corresponde con los personajes de estas obras en lo que se refiere fundamentalmente a dos rasgos: el conflicto con el medio y la pasividad. El artista, además de ser productor de obras de arte, se distingue por su actividad vital. Es sensitivo, pasivo y distraído del mundo que lo rodea.

Se estudian los matices que presenta, en Díaz Rodríguez, el *conflicto con el medio*. El artista se separa del ambiente por su apariencia exterior y por su vida interior, apareciendo como de otro mundo. La tensión se crea desde la familia misma, que no lo comprende y lo hace adoptar una profesión que no quiere. Sufrir desilusión al no reencontrar la Caracas de su imaginación. Alberto Soria no logra ver en el medio ambiente ninguna posibilidad de realización, por lo que se aísla y finalmente, huye.

El artista de *Ídolos rotos* es un desarraigado: sufre un desajuste con su país natal y con el grupo social al que pertenece. Esto se convierte en una doble causa de infelicidad porque no se inserta en la realidad y a la vez siente nostalgia por el continente que deja atrás. Él mismo cree que el desarraigo se debe a su superioridad. La sociedad, a su vez, reacciona ante las rarezas del artista: la familia ve sus esperanzas frustradas y la gente que lo rodea no valora sus logros.

Díaz Rodríguez muestra disgusto por la situación política y social que vive el país. Critica la corrupción moral de la familia y las turbias maquinaciones de la política, teñidas por el oportunismo y el afán de lucro. Se conduce de la situación social, pero solamente de un modo paternalista, sin salir de la visión de su clase.

En la forma de vida de Soria se observa, además, lo que se conoce en las novelas de artista y en otras de la época como *pasividad*, o miedo a la acción. Ese temor no lo es ante lo objetivo, sino ante la realización misma de la vida. El artista se deja vencer por necesidades materiales, que se convierten en excusas para su falta de iniciativa. El amor, si bien es un simple acompañante del personaje, tiende a favorecer o debilitar el impulso creativo. Sin embargo, no alcanza la importancia que tiene en otras novelas de artista estudiadas.

Además de corresponder a una tradición literaria, la novela está inmersa en un contexto histórico definitivamente venezolano. Sin bien la novela no es historia, es decir, no imita como lo haría una crónica periodística, puede presentar hechos verosímiles. El examen de los detalles permite "identificar" los acontecimientos de la novela como posibles, dentro del contexto del país. El hecho de que se produzca un género artístico determinado es porque las condiciones históricas y políticas del momento lo requieren.

ALEXANDRA ÁLVAREZ
Universidad Central de Venezuela

BIBLIOGRAFÍA

- ARAUJO, ORLANDO 1966. *La palabra estéril*. Universidad del Zulia, Maracaibo.
- BARRÈS, MAURICE 1967. *Les déracinés*. Le Livre de Poche, Paris.
- BEEBE, MAURICE 1964. *Ivory towers and sacred founts. The artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*. University Press, New York.
- BLANCO FOMBONA, RUFINO 1972. *El hombre de hierro*. Monte Ávila, Caracas.
- BYRON, GEORGE (Lord) 1970. *Childe Harold's pilgrimage. Byron's poetical works*. Oxford University Press, Oxford.
- CALCAÑO, JOSÉ ANTONIO 1958. *La ciudad y su música*. Tipografía Vargas, Caracas.
- COLL, PEDRO EMILIO 1966. *El castillo de Elsinor*. Clásicos venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas.
- 1966. *La colina de los sueños*. Clásicos venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas.
- CURTÍUS, ERNST ROBERT 1948. *Europäischer Literatur und lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag, Bern.
- D'ANNUNZIO, GABRIELLE 1949. *Triunfo della Morte (I. Romanzi della Rosa)*. Arnoldo Mondadori Editore, Verona.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, MANUEL 1968. *Confidencias de Psiquis*, en *Obras selectas*. Eds. Edime, Caracas.
- 1968. *Ídolos rotos*. Eds. Nueva Cádiz, Barcelona-Caracas.
- 1968. *Sangre patricia*. Eds. Nueva Cádiz, Barcelona-Caracas.
- FLAUBERT, GUSTAVE 1964. *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Garnier Frères, Paris.
- GONZÁLEZ LEÓN, ADRIANO 1974. *País portátil*. Monte Ávila, Caracas.
- HADJINICOLAU, NICOS 1974. *Historia del arte y lucha de clases. Siglo XXI*, México.
- HAUSER, ARNOLD 1974. *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama, Madrid.
- HECKEL, HANS 1927. "Die Gestalt Künstlers in der Romantik", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 2.

- HUYSMANS, JORIS KARL 1920. *À rebours*. Bibliothèque Garnier, Paris.
- KAYSER, WOLFGANG 1948. *Das sprachliche Kunstwerk*. Francke Verlag, Bern.
- LASERSTEIN, KÄTE 1931. *Die Gestalt des bildenen Künstlers in der Dichtung, Stoff und Motivgeschichte der deutschen Literatur*. Berlin-Leipzig.
- MARCUSE, HERBERT 1954. *Der deutsche Künstlerroman*. Dissertation, Freiburg Universität.
- NOVALIS, FRIEDERICH 1968. *Heinrich von Ofterdingen*. Werk und Briefe. München.
- PICÓN SALAS, MARIANO 1957. *Los días de Cipriano Castro*. Editora Latinoamericana, Lima.
- PRÉVOST, MARCEL 1894. *Les demi-vierges*. Alphonse Lemerre Editeur, Paris.
- PRISCO, RAFAEL DI 1969. *Acerca de los orígenes de la novela venezolana*. Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- RAMA, ÁNGEL 1972. *Diez problemas para el narrador latinoamericano*. Síntesis Dosmil, Caracas.
- RAUSCH, LOTTE 1931. *Die Gestalt des Künstlers in der Dichtung des Naturalismus*. Giessen.
- ROMEROGARCÍA, MANUEL VICENTE 1966. *Peonía*. Clásicos venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua, Caracas.
- RUBERT DE VENTÓS, XAVIER 1974. *La estética y sus herejías*. Anagrama, Barcelona.
- SANCHÉZ, MANUEL SEGUNDO 1964. *Obras. Estudios bibliográficos e históricos*. Banco Central de Venezuela, Caracas.
- SILVA, JOSÉ ASUNCIÓN 1965. *De sobremesa*, en *Obras completas*. Banco de la República, Bogotá.
- TORRES RIOSECO, ARTURO 1949. *Grandes novelistas de la América hispana*. University of California Press, Los Angeles.
- ZOLA, EMILE 1928. *L'oeuvre. (Les Rougon Macquart). Les oeuvres complètes*. Paris.

