

# ARTÍCULOS

EL DESTINO DEL AGUA: *SANGRE PATRICIA*  
DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

Por Rafael Alarcón Sierra

EROS Y THANATOS, HERMANDAD INTEMPORAL

La mujer tiene en sí una fuerza cósmica de elementos, una insensible fuerza de destrucción, al igual que la naturaleza. ¡Ella es por sí misma toda la naturaleza! Constituyendo la matriz de la vida, cabe considerarla también como matriz de la muerte... ya que la vida renace perpetuamente de la muerte, y suprimir ésta equivaldría a matar aquélla en su fuente única de fecundidad...

Octave Mirbeau

“Los dos hermanos gemelos e invencibles: el Amor y la Muerte”<sup>1</sup>. Con esta frase cerraba el venezolano Manuel Díaz Rodríguez su última novela, ofreciendo así devoto homenaje a los *dioscuros* arquetípicos de la inquietud espiritualista *en pos del Ideal*, símbolos humanos de la modernidad finisecular que veinte años antes habían hecho posible la creación de una obra imperecedera: *Sangre patricia* (1902), mágica exaltación de las nupcias entre Eros y Thanatos.

La trama de *Sangre patricia* es sencilla: Tulio Arcos espera en Francia a Belén Montenegro, con quien se ha casado por poder. La joven esposa muere en la travesía y es sepultada en el mar. El marido la recuerda y evoca en todo momento, lo que le produce una enfermedad nerviosa degenerativa que hace que en el viaje de regreso a su patria se suicide arrojándose al mar, para unirse así con su amada.

Si bien esta síntesis argumental obvia el componente fantástico, trabazón indispensable y razón de ser de la novela, nos es útil para reconocer la pervivencia del viejo *topos* del amor más allá de la muerte. La resistencia a establecer una frontera irrevocable entre ambos términos se ha manifestado en la literatura de formas muy diversas, casi siempre como intento desesperado de mostrar la inmortalidad característica de la pasión amorosa. Pero la conciencia de crisis y de desarraigo espiritual que produce la modernidad -<sup>2</sup>la paradoja amada por Baudelaire: detrás del maquillaje de la moda, la mueca de la calavera. El arte moderno se sabe mortal y en eso consiste su modernidad”<sup>2</sup>- hacen que esta rela-

---

<sup>1</sup> Manuel Díaz-Rodríguez, *Peregrina o el pozo encantado. Novela de rústicos del valle de Caracas*, Madrid, Biblioteca Nueva, s. f. [1921], p. 155. Contra lo que se suele afirmar, esta obra poco estudiada no representa ninguna regresión al criollismo, y sí un avance, desde los iniciales presupuestos modernistas del escritor, hacia una integración más amplia de formas y temas diversos.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1989<sup>2</sup>, p. 137.

ción se potencie como transgresión humana ante la angustia y la certeza de la nada, propiciando el deseo de cruzar los umbrales, tentativa de atravesar el espejo en que Belleza y Muerte son anverso y reverso de una misma (ir)realidad, de una misma indagación - muchas veces desintegradora- en la vida y en el arte.

Así, *Sangre patricia* enlaza con una línea que, en lo que ahora nos interesa, podemos remontar a la aparición en el romanticismo de una nueva espiritualidad que entremezcla a la vez elementos paganos, mitológicos y cristianos, como sustituto de un *orden divino* que ha dejado de existir; Jean-Paul Richter anunciará en su *Sueño* la orfandad universal, y místicos como William Blake o Inmanuel Swedenborg se encargarán de reordenar las correspondencias entre los seres y los mundos, estableciendo con todo lujo de detalles el tipo de uniones amorosas -no sólo espirituales- que podrán darse en los cielos o los infiernos<sup>3</sup>. Estas ideas ya eran un anhelo latente en el *Diario íntimo* y los *Himnos a la noche* de Novalis, pero es en la *Aurélia* de Gérard de Nerval (1855) donde se plasman en el ámbito de una creación fantástica impresionante por su exaltado onirismo: en un sueño se anuncia al narrador la muerte de Aurélia, y en el sueño la buscará el protagonista incesantemente: lo mismo hará Tulio con Belén. Como en *Sangre patricia*, la muerte no acalla el corazón, sino que es una puerta abierta hacia *otra* dimensión espiritual:

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres:

- le monde des Esprits s'ouvre pour nous.<sup>4</sup>

Théophile Gautier también frecuentó el tema del amor y la muerte bajo los efectos de la ensoñación. En su cuento *La morte amoureuse* (1836) el protagonista confiesa: "Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais par où commençait la réalité et où finissait l'illusion"<sup>5</sup>; por las noches se le aparece en sueños "une jeune femme d'une

<sup>3</sup> El mismo Díaz Rodríguez conocía bien algunas de estas celestes uniones amorosas, a juzgar por un párrafo de *Sangre patricia* en el que se habla del personaje Alejandro Martí:

Basta escucharlo, para sentir cómo de muy buena fe se imagina [...] hallarse ya explicando las *Delicias del Amor Conyugal* á las parejas de esposos y á los grupos de mancebos y doncellas que discurren por entre bosques de rosales y de olivos en el cielo de Swedenborg.

Utilizo la siguiente edición de *Sangre patricia*: Madrid, Sociedad Española de Librería, Biblioteca Andrés Bello, s. f., p. 127. En el presente estudio todas las citas de la novela irán referidas a esta edición.

<sup>4</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia*, en Béatrice Didier (ed.), *Aurélia, suivi de Lettres à Jenny Colon, de La Pandora, et de Les Chimères*, Paris, Librairie Générale Française, 1987, p. 5. Rubén Darío -que también se interesó por el tema en el ensayo *El mundo de los sueños* (1913)- expresa ideas análogas a las de Nerval al redactar lo siguiente:

Diríase que el sueño o la pesadilla, aun causados por motivos fisiológicos, pertenecen a un estado singular en que nuestro doble [...] encuentra la libertad relativa en su medio [...] No hay sino mucha profundidad en la afirmación antigua del ocultismo de que todo lo que imaginamos, así sea lo más extraordinario y raro, existe. Y es muy probable que nuestro yo, en libertad de ensueño, disponga, si no de sentidos, de facultades ignotas que no puede ejercer en la pesadumbre de la vigilia.

Cito por Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 194.

<sup>5</sup> Théophile Gautier, "La morte amoureuse", *Contes fantastiques*, París, Librairie José Corti, 1974<sup>4</sup>, p. 108.

beauté rare”<sup>6</sup> y “de prunelles vert de mer d’une vivacité et d’un éclat insoutenables”<sup>7</sup> que había conocido antes de que ésta muriese -rasgos que coinciden con los de Belén Montenegro. Se convierten en amantes, tras lo cual el personaje descubre que la joven es un vampiro que se alimenta con su sangre. La historia sostiene alguna coincidencia argumental y descriptiva con *Sangre patricia*, por tanto, aunque el desenlace es muy diferente. La confusión sueño-vigilia en una aventura de amor más allá de la muerte y con fuerte carga de sensualidad se repite en otras dos obras de Gautier, el cuento *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* (1852) y la novela *Spirite* (1866), cuyas tramas se alejan notablemente de *Sangre patricia*.

El tema de los amores de ultratumba reaparecerá en “Vera” (1874), uno de los *Contes cruels* de Villiers de L’Isle-Adam. La muerte de la protagonista la niega su marido, que se encierra en su palacio para seguir viviendo con ella. La fuerza de la ilusión crea la *realidad*: un amor perfecto que sólo vive en la mente del protagonista. Un caso análogo ocurría en el relato *Ligeia* (1838), de Edgar Allan Poe, donde se describe la pasión del narrador, entregado al opio, y viviendo un loco amor por su joven esposa muerta, en los sueños que le produce la droga.

La ambigüedad calculada de todos estos relatos -¿realidad fantástica o sugestión de la imaginación?- hace que se emparenten con *Sangre patricia*, que, en una poética exaltación, recoge en nuestra literatura el tema del amor que trasciende la muerte<sup>8</sup>. Por tanto, al concebir esta novela, Díaz Rodríguez partía de una tradición con excelentes ejemplos, algunos de los cuales seguramente conocía y tuvo muy en cuenta para sus propósitos. Pero ello no fue obstáculo para que, como veremos, diera *otra vuelta de tuerca* al tema, creando una obra de gran originalidad.

#### DISPOSICIÓN Y ESTRUCTURA DE *SANGRE PATRICIA*

*Sangre patricia* aparece dividida formalmente en nueve partes o capítulos de muy diversa extensión, disposición que no se corresponde en absoluto con su estructura interna<sup>9</sup>. El primer capítulo se inicia con la “presencia milagrosa” de una bellísima joven en un transatlántico que zarpa desde “la última antilla francesa, y rumbo a Francia”<sup>10</sup>. A la vez que los curiosos y asombrados pasajeros nos enteramos de que se trata de Belén Montenegro, que viaja desde Caracas a Europa, donde la espera Tulio Arcos, con quien se ha casado “*por poder* algunos días antes” (8). Inesperadamente, cae enferma con altas

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>8</sup> Cfr. Ricardo Gullón, “Eros y Thanatos en el Modernismo”, en Julio Ortega (ed.), *Palabra de escándalo*, Barcelona, Tusquets, 1974, pp. 399-425, en *Album Letras-Artes*, 3 (1986), 58-65, y en *Direcciones del modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 155-178.

<sup>9</sup> Pese a que Jorge Olivares parece identificar la disposición formal o tipográfica de la novela con su estructura interna, al afirmar que aparece “dividida en nueve partes conforme a sus principales articulaciones espaciales y temporales”, lo que una lectura atenta de la obra se encarga de desmentir. Vid. su artículo “Disposición, argumento invisible y estructura de *Sangre patricia*”, *Hispanic Review*, 50 (1982), 17-31, posteriormente recogido en Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, Caracas, Editorial Armitano, 1984, pp. 109-122.

<sup>10</sup> *Sangre patricia*, ed. cit., p. 5. En las sucesivas citas de la obra el número de página irá entre paréntesis en el texto.

fiebres, acompañadas de “un suave é importuno delirio” y muere “algunas horas después de conocerse lo enferma que estaba” (13), tras lo cual es sepultada en el “frío abrazo de las ondas” (14).

El siguiente capítulo introduce retrospectivamente a Tulio Arcos, de quien se describe su aristocrático árbol genealógico, linaje de patricios en el que la fuerza de la raza comienza a eclipsarse, lo que despierta en el joven “la conciencia de su responsabilidad abrumadora”(21), una lucha entre la vida activa o la inactiva del ensueño, que también se manifestó en algunos de sus antepasados -“quizás le tocara ser un miserable héroe del sueño”(25), se auguria. Según su carácter, es “un hombre original ó muy ‘extraño’” con “un cierto extravío en el cerebro. Su grandeza consistía en no sentir y pensar como los otros”(25), y su casa antigua y solariega es considerada “prolongación de su conciencia”(27). El personaje participó en una frustrada revolución en Venezuela que le ha conducido a su exilio actual.

El hilo cronológico se retoma en el tercer capítulo, de gran brevedad e intensidad lírica: un desesperado Tulio se entera de la muerte de Belén al desembarcar el transatlántico en el puerto de Saint-Nazare.

El cuarto capítulo muestra cómo Tulio, desconsolado, regresa a París, donde le espera Ocampo, “su amigo y compatriota”(52), joven médico. Tulio se empeña en ir al departamento de la *Avenue Montaigne* donde se iban a iniciar las nupcias con Belén. Sus divagaciones y dolor son sustituidos por el plan terapéutico de Ocampo: morfina y éter, que le hacen caer en un profundo sueño.

El breve capítulo quinto, que ocupa la posición central de los nueve, introduce significativamente por vez primera el motivo de “la fina labor fantástica de un sueño” (70): Tulio comienza a experimentar estados de ensoñación incontrolados en los que se encuentra bajo el mar con “la imagen de Belén como un lirio” (73).

En el capítulo sexto se nos presentan algunos amigos de Tulio en París: Miguel Borja, dandy impecable; Alejandro Martí, “el músico” (86), sincero y místico idealista; su esposa, Hortensia, “alma abnegada y fuerte de varona” (94) y sus tres hijas, de nombre fuertemente connotativo: Piedad, Sofía y Anunciación. Por boca de Ocampo o del mismo narrador, cada vez que se introduce un personaje significativo se nos cuenta retrospectivamente su pasado -recurso que parece heredado de la novela realista o naturalista. Ocampo y Tulio mantienen una charla con Borja y Martí, en la que nuestro protagonista siente la *tentación del ensueño* cada vez que ve un líquido.

Las conversaciones entre los amigos se reproducen en el siguiente capítulo, el séptimo, en casa de Martí, donde éste interpreta un concierto de piano. Tanto los temas tratados en estas charlas -sobre el “infinito de sobrenatural y de misterio” (116)- como el evocador recital de música tienen una gran funcionalidad, puesto que revierten sobre la conciencia -y el inconsciente- de Tulio, prefiguran el sentido de la novela<sup>11</sup> -a la vez que ofrecen una clave de interpretación- y reproducen, en un momento dado, la misma estructura de la obra -como más adelante se verá. El final del capítulo muestra a Tulio asaltado por el sueño, en un duermevela continuo, intensificado por el poder narcótico de la morfina y el éter.

<sup>11</sup>. Puesto que en estas conversaciones los temas tratados giran en torno a los motivos que preocupan tanto al narrador como al protagonista de la novela: la confrontación entre una postura ideal -representada por Martí- y una actitud pragmática -encarnada en Ocampo. Estas discusiones sobre *lo humano* y *lo divino* son frecuentes en la novela decadente, donde muchos pasajes adquieren una apariencia ensayística o discursiva. Recordemos *De sobremesa* de José Asunción Silva o *Là-bas* de Huysmans, por ejemplo.

Tulio vuelve a ser pleno eje de la narración en las dos últimas partes: en la octava, aconsejado por Ocampo, emprende un viaje por la costa mediterránea de Francia e Italia -contrafigura de lo que debía ser el proyectado viaje de novios<sup>12</sup>- en el que cae en una ensoñación continua, idilio submarino espiritual que asocia mar y flores con su amor por Belén; lo sobrenatural alcanza mayor realidad que la realidad misma. Este estado es interrumpido por una carta de Ocampo: “lo llamaba a París con gran premura, á recibir un mensaje que sus amigos y compañeros de armas de la pasada revolución, ya bien apercebidos á la revuelta próxima, le enviaban” (147).

El capítulo noveno y final nos muestra a Tulio de vuelta a Venezuela junto a Borja. El conflicto entre vida activa o inactiva iniciado en el primer capítulo ya se ha resuelto: “Tulio dejaba el sueño épico, para acogerse al blando sueño idílico” (156). La relación onírica con la Belén marina le hace desear que la travesía nunca termine. Este hecho, junto a conversaciones acerca de una realidad superior a la materia y la presencia de una mujer de fina sensibilidad, Elena Perales, acentúan el estado enfermizo y los desórdenes sensoriales de Tulio, que acaba arrojándose al mar para reunirse definitivamente con su amada.

Estos nueve capítulos, andamiaje externo de la novela, se agrupan en una estructura interna tripartita de gran cohesión y circularidad, mediante un continuo encadenado de referencias, ecos verbales o simbólicos recurrentes. Así, los tres primeros capítulos constituyen la presentación de los antecedentes y el planteamiento de lo que va a ser el motor de la trama: el conocimiento por parte de Tulio de la muerte de Belén en el mar, estímulo lacerante que hará aflorar los caracteres de ensoñación que el protagonista busca en un principio reprimir.

La segunda parte -capítulos cuatro a ocho- muestra, en consecuencia, este proceso de acentuación de la sensibilidad enfermiza de Tulio, en una alternancia de predominio de la realidad o de la ensoñación en que acaba venciendo esta última; la realidad domina en los capítulos cuarto, sexto y en la primera mitad del séptimo; la ensoñación en el quinto, segunda mitad del séptimo y octavo. Esta acumulación final prefigura y acelera lo que va a constituir la tercera parte -capítulo noveno-, el único desenlace posible -completa victoria del idilio onírico espiritual: la plena unión de Tulio y Belén. Se ha cerrado el ciclo transfigurativo del amor más allá de la frontera de la muerte, esponsales de Eros y Thanatos<sup>13</sup>.

Si comparamos el inicio con el final, comprobaremos la estructura circular de la novela, reforzada por medio de correspondencias establecidas mediante analogía y contraste -repetición en la variación: el periplo de dos travesías oceánicas, la ida de Belén de Venezuela a París, y el regreso de Tulio de París a Venezuela, que enmarcan la narración; ninguno de los dos alcanza el destino previsto -tal vez sí uno superior: Belén es sepultada en el mar de día, y Tulio se lanzará al mar de noche, tras sendos delirios. En ambos viajes habrá un elemento *cautivador*, la “presencia milagrosa” para los pasajeros de Belén

---

<sup>12</sup> Y reflejo del periplo emprendido por el propio M. Díaz Rodríguez años antes, narrado en *Sensaciones de viaje*, París, Garnier Hermanos, 1896.

<sup>13</sup> La división tripartita también ha sido analizada desde un punto de vista mítico por Francisco Larubia-Prado en “*Sangre patricia*: La aventura del héroe mítico en la novela modernista”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIII, 2 (Invierno 1979), 255-260: “En tres grandes apartados será posible dividir la novela de Díaz Rodríguez según el esquema que utilizamos: la vida del no iniciado, el período de iniciación, y la vida post-iniciatoria”, p. 255.

Montenegro a la ida, y la “onírica atracción” para Tulio de la Belén marina o sirena en el regreso<sup>14</sup>.

#### EL MOTIVO SIMBÓLICO Y ESTRUCTURAL DE LA FLOR Y EL MAR

El principal motivo simbólico vertebrador de la novela es la presencia de la asociación agua+Belén+flores, en un proceso de gradual implicación para Tulio: en el primer capítulo, tras la muerte de Belén, una mujer “empleó su tiempo y diligencia en fabricar, de papel y de trapos, muchos lirios, á fin de exornar con ellos la caja mortuoria” (14); cuando el cuerpo sin vida de la joven es arrojado al océano, “muchas flores de papel y de trapo se enredaron en las algas, las cuales, al remolinar, fingieron un epitafio misterioso” (16).

En el capítulo cuarto, Tulio arroja con ira por la ventana los ramos de flores que había encargado para “recibir el cortejo de las nupcias” (59), tras de lo cual reflexiona el narrador: “Mucho daño le habían hecho aquellas flores. En su color y en su fragancia le trajeron la más cruel de las injurias. Le insultaron con sus pétalos [...] ¿A qué venir aquellas flores, cuando ya no le era dado consagrarlas ni á la viva, ni á la muerta?” (60).

Esta pregunta se resuelve en el capítulo octavo cuando a Tulio, estando en Niza -durante su viaje por la costa mediterránea-, “le pareció como si un reproche volara hacia él de todas las flores abiertas” (137). Alquila una barca, que llena de flores, y una vez mar adentro “comenzó con gesto solemne, tras una breve y honda meditación, á celebrar la fiesta del desagravio [...] de las flores [...] que una vez fueron sus víctimas [...] A manos llenas, principió á rayar, con fragantes manojos de flores, el terso y fino raso del agua. A poco, las rosas fingieron, oscilando entre los líquidos cristales, blancas y rosáceas vislumbres de carnaciones de ninfas, mientras las violetas punteaban el azul como ojos glaucos de sirenas” (139).

La ilación significativa de estos hechos se convierte en línea estructural: en el primer capítulo se desencadena un proceso (mar+Belén+flores) que Tulio, en el capítulo cuarto, debido a su desesperación, rechaza con ira (Tulio-flores). Pero en el capítulo octavo, nuestro personaje comprende su destino y se entrega a un ritual de compensación o desagravio (mar+Tulio+flores). El paralelismo con la situación inicial es evidente; el círculo está a punto de completarse: la unión definitiva (mar+Belén+Tulio) ocurrirá en el capítulo noveno. Es una *epifanía* de carácter cósmico, como se señala al final de la novela mediante la correspondencia visionaria con una imagen de gran calidad plástica: “Sólo el mar canta y rie pausadamente. El agua, henchida de fosforescencias, refulge como un ascua [...] Parece como si todo el oro de una estrella se estuviera disolviendo en el glauco y azul del mar de los trópicos” (178).

La gran carga simbólica del proceso también queda manifiesta: a unas flores de papel, representación de la belleza inanimada -lo muerto-, sigue la presencia de unas flores vivas pero rechazadas -la ambigüedad de lo efímero-, para acabar con la plena aceptación de la flor como materia de renovación y resurrección por inmersión en el mar -agente mediador entre la vida y la muerte. La transfiguración se completa cuando Tulio accede también a ella.

Las flores, en unión del mar, han actuado como mecanismo de aproximación entre Belén y Tulio, una especie de intermediarias -en una asociación que recuerda la teoría

<sup>14</sup> Cfr. la interpretación que de esta estructura circular hace J. Olivares, *art. cit.*, 26-27.

baudeleriana de las correspondencias: recordemos que entre el capítulo cuarto y el octavo ha tenido lugar todo el proceso onírico amoroso de Tulio con la Belén flor submarina. De este modo, la disposición de las distintas etapas de acercamiento entre Belén y Tulio por medio de las flores no hace sino resaltar la estructura tripartita y circular que antes proponíamos:

- 1ª parte: capítulos 1-2-3: *mar+Belén+flores*.  
 2ª parte: capítulo 4: Tulio-flores.  
           capítulos 5 a 7: proceso onírico intermitente: Tulio+Belén flor submarina.  
           capítulo 8: *mar+Tulio+flores*  
 3ª parte: capítulo 9: *mar+Belén+Tulio*.

Si bien el empleo estructural de la flor acaba aquí, Díaz Rodríguez no se privará de utilizarla como símbolo de un ideal incorpóreo en otras ocasiones importantes: entre otras, para definir el carácter de Tulio, “flor de orgullo” (25), y para explicar el talento musical de Martí: “Con la savia de su juventud creaba flores [...] Eran flores frágiles, trabajadas con la substancia inmaterial del sonido” (91)<sup>15</sup>.

#### LA MÚSICA COMO DUPLICACIÓN INTERNA DE LA NOVELA

Al mencionar las conversaciones mantenidas entre el grupo de amigos en el capítulo séptimo decía que, en un momento dado, se reproducía la estructura de la novela; este momento es el concierto musical que Martí ofrece a sus compatriotas.

Tras una “disertación acerca de lo sobrenatural” (121) y una conferencia en que, con “oscuro misticismo” (123), habla de “las leyes eternas de la música” (122) -significativamente, sin olvidarse de nombrar “la actual decadencia del arte” en que Nietzsche es “el Anticristo máximo de la filosofía” y Wagner “el ‘Anticristo menor’ de la música” (122), temas de clara estirpe simbolista *fin de siècle*- Martí se sienta al piano para interpretar “una historia peregrina” (124) de composición tripartita y circular A-B-A, que Díaz Rodríguez describe -intencionadamente- con una metáfora fluvial, de la que entresaco los siguientes términos:

A) “Lluvia [...] hilo de agua [...] acequia [...] torrente [...] río [...] grandes ríos [...] majestad oceánica” (124-125)

B) “canción [...] flor misma del silencio [...] de los labios de alguna Loreley invisible” (125)

A) “onda [...] remolino [...] soberbia de las aguas [...] río [...] torrente [...] acequia [...] hilo de agua [...] lluvia” (125).

El paralelismo estructural y simbólico, en forma de duplicación interna o *caja china*, con respecto a la estructura total de la novela, es evidente: el poder de las aguas, que en la primera parte -ascendente- se lleva a Belén y en la tercera -descendente- a Tulio, y la atracción irresistible de esa “canción [...] flor misma del silencio [...] de los labios de alguna Loreley invisible”, que podemos identificar con la imagen onírica de la Belén flor submarina en la parte central de la novela.

<sup>15</sup> El empleo de la flor como motivo simbólico y estructural recorre gran parte de la producción artística finisecular, desde *Lucía Jerez* de José Martí a *Il Piacere* de Gabriele D’Annunzio, por citar algunos ejemplos que pudo tener en cuenta Díaz Rodríguez, quien en *Idolos rotos* (1901) ya se servía de este recurso, que también aparecerá en *Peregrina* o *el pozo encantado* (1921).

El narrador destaca el efecto que esta composición musical produce en Tulio: “un trozo de música le acababa de provocar el mismo sueño, la misma alucinación en que se recobraba y deleitaba poco antes como en un baño tibio” (128); a partir de entonces nuestro neurasténico protagonista comienza a ser consciente de su situación, primero con temor y luego con serena aceptación, hasta llegar al desenlace. Por tanto, la pieza interpretada por Martí funciona como eje central de la estructura de la novela -a la vez que la reproduce-; tras ella se intensificarán los sueños y la aproximación a Belén y al mar, como ya he señalado<sup>16</sup>.

Los paralelismos estructurales por medio de la música no terminan aquí. Después de dar el concierto, Martí arranca al piano “las primeras frases de la *Traumerei* de Schumann” (126), pieza evocativa y sentimental que significa “ensueño”<sup>17</sup>; la *maliciosa* intencionalidad del narrador queda claramente manifiesta. En el capítulo noveno, Elena Perales, en el transatlántico, también tocará esta composición: “subieron del salón á caer en la cubierta, como resonantes pétalos cristalinos, las primeras notas de la *Traumerei* de Schumann” (156), y repetidas veces: “detrás de las ‘pequeñas romanzas’, la *Traumerei* apareció de nuevo como una insistente caricia dulce” (157). El efecto sobre Tulio es notable, y le comentará a Borja, hablando de Martí: “¿Recuerda lo que era *aquel*<sup>18</sup> día, bajo sus manos, la *Traumerei* de Schumann? Disimulaba un gran silencio, el silencio del agua después del naufragio, el más vertiginoso y terrible silencio” (157).

De todo lo dicho, resaltemos que esta obrita musical significa para Tulio una “insistente caricia dulce”, una atracción o *canto de sirena* que lo lleva al ensueño, enlazando el agua con la llamada de la “*Loreley invisible*”: Belén. Este es el funcionamiento que tiene la pieza tanto en la interpretación de Martí como en la de Elena Perales. El canto de sirena acentúa el proceso de acercamiento a Belén: por eso aparece antes de la intensificación de los sueños y antes de que Tulio se lance a las ondas del mar, que reproducirá ese “vertiginoso y terrible silencio”.

Díaz Rodríguez ha sugerido la estructura de la obra por medio de múltiples recurrencias verbales y simbólicas, entre las que he destacado la imagen de la flor y la presencia de la música. Ambos motivos premonitorios en la novela proceden, sin duda, de una estética simbolista finisecular. El empleo de estos recursos se emparenta particularmente con dos autores: Huysmans y Wagner; el primero, a través de los capítulos VIII y XV de su novela *À rebours*, en los que expresa su extrema sensibilidad, humana y estética, mediante correspondencias visionarias florales y armónicas, como ya habían hecho en poesía Novalis, Blake, Nerval, Baudelaire, Verlaine o Mallarmé<sup>19</sup>. El segundo, por el gran uso que en toda la literatura finisecular se hace del *leitmotiv* -o estribillo-, ritmo verbal a imagen del motivo musical que impone Wagner en sus óperas<sup>20</sup>. En definitiva, recordemos

<sup>16</sup> Cfr. otra interpretación en J. Olivares, *art. cit.*, 27-32.

<sup>17</sup> *Träumerei* es una de las trece pequeñas piezas para piano que componen la *Kinderszenen*, Op. 15, de Schumann, escrita en 1838.

<sup>18</sup> La cursiva es recurso tipográfico del propio Díaz Rodríguez, que vuelve a resaltar así la importancia de lo que hemos llamado eje central de la novela, su duplicación interna.

<sup>19</sup> Sin que olvidemos representaciones pictóricas como *Le Lotus bleu* de Claude-Émile Schuffenecker, *La Vierge aux lilas* de Charles Schwabe o *Fleur mystique* de Gustave Moreau, artista que ejerció una evidente influencia sobre escritores como Huysmans. Cfr. Angela Nuccitelli, “*A rebours*: Symbol of the *femme fleur*: A key to des Esseintes’ Obsession”, *Symposium*, 28 (1974), 336-345.

<sup>20</sup> “L’action de Wagner sur la jeune littérature [...] a été complexe et profonde; sans doute les jeunes poètes “wagnériens”, au lieu d’accorder une importance égale à la Musique et à la Poésie, ont vu dans la Poésie

que la unión de las artes es una aspiración común a todo escritor simbolista, ideal del que participa Manuel Díaz Rodríguez en *Sangre patricia*.

#### BELÉN MONTENEGRO: LA ONDINA PRERRAFaelITA

La femme est fatalement suggestive; elle vit d'une autre vie que la sienne propre; elle vit spirituellement dans les imaginations qu'elle hante et qu'elle féconde.

Charles Baudelaire

El comienzo de la novela se focaliza en la *puesta en escena* de una elaborada figura que sorprende al *público* asistente: “los pasajeros admiraron, en su esplendor más viva, aquella presencia milagrosa” que “obró como un sortilegio” (5). En seguida se la compara con “una diosa del mar venida de las ondas” (5). Su aparición “cayó en todas las almas como un rayo de belleza. Jamás, ante una belleza de mujer, se puso de rodillas una admiración tan unánime” (6). Tras esta sorprendente presentación, estática e indirecta -a través del efecto que causa en el *alma* de los demás-, se desvela su identidad: “Belén Montenegro” (7). El carácter marino y fascinante de la joven se hace patente en su más detallada descripción, semejante a una Venus nacida de las aguas:

tan suspensos y cautivos estaban de los encantos de Belén, que no hubieran comprendido á quien de pronto les dijese de posibles tormentas y naufragios, ya porque la fascinación de la hermosura bastara á distraerles el pensamiento de los peligros y asechanzas del océano, ya porque en la viajera adivinasen una deidad marina, contra la cual no podían prevalear ni tempestades ni ciclones. Ilusión, esta última, fácil de concebir ante aquella novia que mostraba en su belleza algo del color, un poco de la sal y mucho del misterio de los mares. Bien se podía ver en su abundante y ensortijada cabellera la obra de muchas nereidas artistas que, tejiendo y trenzando un alga, reluciente como la seda y negra como la endrina, encantaron el ocio de las bahías y las grutas; al milagro de su carne parecían haber asistido el alma de la espuma y el alma de la perla abrazadas hasta fundirse en la sangre de los más pálidos corales rosas; y sus ojos verdes eran como dos minúsculos remansos limpiísimos, cuajados de sueño, en una costa virgen toda llena de camelias blancas (10)<sup>21</sup>.

---

l'art par excellence et dans le Livre l'ideal théâtre intérieur; c'est pourtant grâce à Wagner qu'ils ont enrichi leur conception de la poésie, qu'ils l'ont voulue libre, suggestive, synthétique. L'art tel que le conçoivent les Symbolistes doit être “une synthèse vivante”, unissant “dans leur complexité tous les aspects de la vie”: idée toute wagnerienne; idée, aussi, qui mène à l'abolition des “genres” littéraires, du cloisonnement établi entre prose et vers. Si les Symbolistes ont reconnu la légitimité de toutes les formes d'expression: vers régulier, vers libre, poème en prose, et s'ils ont désiré les unir, c'est parce qu'à travers Wagner ils avaient pris conscience de la tâche qui s'imposait à eux: retrouver l'unité originelle, unité de l'homme, unité du monde; et créer par un effort de synthèse une œuvre assez *une*, assez harmonieuse et pleine pour correspondre à cette unité universelle”, Suzanne Bernard, “La musique et l'influence de Wagner. Les Théories instrumentistes”, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 390. Vid. además Grange Woolley, *Richard Wagner et le Symbolisme français*, Paris, P.U.F., 1931; Léon Guichard, *La Musique et les Lettres au temps du wagnérisme*, Paris, P.U.F., 1963; André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique. Wagner et la France*. *Le wagnérisme littéraire*, Paris, Gallimard, 1965, o Theodor W. Adorno, *In Search of Wagner*, Londres, Verso, 1984, *passim*. Para el ámbito hispánico -donde no existe ninguna monografía comparable a las anteriores, salvo en el caso catalán: A. Janés, *La recepció de Wagner a Barcelona*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983-, vid. Giovanni Allegra, *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España*, Madrid, Editorial Encuentro, 1986, pp. 85-88, 360 y ss.

<sup>21</sup>. Como Venus nacida de las aguas y como “anémona salvaje” se caracterizaba al personaje de Teresa Farías, prefiguración de Belén Montenegro en la anterior novela de Díaz Rodríguez, *Idolos rotos*. Cfr. las descripciones de Teresa como “nereida” y la atracción que siente Alberto Soria hacia ella en Orlando Araujo (ed.), Manuel Díaz Rodríguez, *Narrativa y ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. 124-135.

El fragmento es de una calidez y sensualidad visionaria excepcional. Muy significativo parece, según el desarrollo argumental que ya conocemos, la relación establecida desde un primer momento de la belleza de Belén con el carácter acuático de su seducción<sup>22</sup>. Con su muerte, la “deidad marina” *renace* en su medio natural al ser arrojada al océano. Esa es la razón de que la joven permanezca “viva” a lo largo de toda la novela; su presencia será omnímoda en el relato de la gradual entrega del abúlico y enajenado Tulio a la tentación onírica -y luego *real*- de la Belén identificada con el mar, convertida en sirena o tal vez en algo más aterrador, cuando se compara al enamorado con “Glauco, el pescador mítico, en pos de la amada hecha monstruo” (146), es decir, Escila, mitológica amenaza marina<sup>23</sup>.

Pese a que pueda resultar ambiguo en la definición de una figura femenina irresistible, los ecos de una posible *mujer fatal* destructora ceden ante la caracterización de una casta *mujer frágil*, *donna angelicata* etérea y espiritualizada, genuinamente prerrafaelita, en el retrato de Belén, si bien es propio del carácter decadente de la novela mantener siempre cierta ambivalencia estética latente:

*La mujer frágil* es ciertamente de origen prerrafaelita; pero el Fin de siglo supo asimilarla en forma que correspondiese a sus ideas y deseos secretos, dotándola así de gran fuerza de irradiación y de una fisonomía, en parte, nueva.<sup>24</sup>

El trasplante de las figuras femeninas prerrafaelitas procedentes de la pintura a la prosa narrativa tiene su entrada en la novela mediante el recurso del retrato, en el que predomina la impresión visual por encima de un posible desarrollo de su personalidad o de la acción -como ocurre en el caso de Belén.

Esta asociación de la literatura con el arte se manifiesta en *Sangre patricia* en numerosas descripciones, y una vez se alude directamente a “la sencilla pintura de Sandro” (60) -Sandro Botticelli-, primitivo italiano por quien la misma *Brotherhood*, con Dante Gabriel Rossetti a la cabeza, sintió gran interés, y estetas como Pater o Ruskin ayudaron a difundir entre los escritores finiseculares. De este modo, el narrador nos da una pista para que en el anterior retrato de Belén podamos pensar en *El nacimiento de Venus* de este mismo pintor. En otro momento se hablará del interés de Tulio por “la Italia del *Quattrocento* y del siglo diez y seis” (169), de “Benvenuto” -Benvenuto Cellini- y “del Vinci” (170). En este interés coinciden el personaje y su creador, pues el mismo Díaz Rodríguez escribe en un ensayo sobre el modernismo:

el Renacimiento consagró la exclusiva soberanía de la forma como sucede en ciertas madonas rafaelescas de belleza casi rústica, a expensas del candoroso elemento espiritual que, a modo de interno lirio de luz, florece en las creaciones de los Primitivos y de los grandes artistas del *quattrocento*.

---

<sup>22</sup> Dicha relación se manifiesta en numerosas pinturas simbolistas finiseculares; entre otras, *En las profundidades del mar* y *La tumba del mar* de Edward Burne-Jones; *Mar en calma* de Arnold Böcklin; *Las ninfas e Hilas* de W. Waterhouse; *El Poeta y la Sirena* de Gustave Moreau; *Ondina* de Paul Gauguin, o *Agua en movimiento*; *Ondinas (Peces plateados)* y *Serpientes acuáticas*, I y II de Gustav Klimt. Es muy posible que Díaz Rodríguez conociera algunas de estas representaciones plásticas.

<sup>23</sup> Cfr. la repetida presencia en las conversaciones del tema de la sirena, sobre todo hacia el final de *Sangre patricia*, ed. cit., pp. 115, 146, 163, 164, 173, 177. Sobre este tema resulta de inexcusable consulta Mario Praz, “La belleza medusea”, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila Editores, 1969, pp. 43-68. Vid. además Pilar Pedraza, “El canto de las sirenas”, *Fragmentos*, 6 (1985), 28-38.

<sup>24</sup> Hans Hinterhäuser, “Mujeres prerrafaelitas”, *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 92-93. Cfr. además Mario Praz, “La belle dame sans merci”, *op. cit.*, pp. 207-283.

Si hubo alguna vez un impulso que nada ocultase de morboso, un buen impulso o deseo de convalecencia precursor de la salud, fue aquél de los pintores modernos llamados prerrafaelistas que se hurtaron a la férula pseudo-clásica, para volver a la infantil edad prerrafaélica, adivinando con perspicua intuición, en los pintores de esa edad, almas ingenuas, transparentes y puras, bañadas en los propios manantiales de la vida.<sup>25</sup>

Los rasgos que destacan en la descripción de Belén son *topoi* del prerrafaelismo literario: el fetichismo de la cabellera femenina, la carne pálida y los ojos verdes<sup>26</sup>. El ideal de pureza, de virgen protectora y redentora, también aparece en la figura femenina prerrafaelita y en la Belén “milagrosa diosa del mar”: bajo su *manto* están seguros los pasajeros del transatlántico, como también lo estará Tulio. La degradación decadentista de este ideal, encarnado en la *musa canalla o fatal* que lleva al hombre a la destrucción está presente en la novela si se considera que la atracción ejercida sobre el protagonista es aniquiladora, y no transfiguradora hacia un nuevo estado<sup>27</sup>. En realidad, ambas facetas seuxtaponen en *Sangre patricia* al convertir a Belén, imagen femenina altamente seductora, carnal y espiritual a un mismo tiempo, en símbolo trascendente del *ideal*:

la Mujer aparece como Falso-Otro, “como centro permutativo” que permite salvar la no-disyunción del varón (la escisión romántica) al manipular la evaluación de las propiedades de la hembra, elevando y separando los dos términos extremos (mala/buena) y fijándolos seguidamente como unívocos, como espejo donde se reconoce el Mismo [...] Divinizar-Satanizar, hacer de la mujer un Falso-Otro, un escalón hacia el mundo misterioso [...] del *secretum*, era un paso obligado para contradecir “lo real”.<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Manuel Díaz Rodríguez, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, *Camino de perfección y otros ensayos*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1968, p. 55. El fragmento muestra a las claras la adscripción estética de nuestro autor, y el carácter que intenta imprimir a su literatura: “la tendencia a volver a la naturaleza y la tendencia al misticismo” (*Ibid.*, p. 57). Dichas ideas coinciden básicamente con las expresadas por John Ruskin, ampliamente difundidas en el fin de siglo: cfr. Robert de la Sizeranne, “La Religion de la Beauté. Étude sur John Ruskin”, *Revue de Deux Mondes*, en cinco entregas (1-XII-1895; 1-VI-1896; 1-II, 1-III y 15-IV-1897).

<sup>26</sup> Cfr., por ejemplo, cualquiera de los conocidos retratos femeninos de Dante Gabriel Rossetti: *Bocca baciata* (1859), *Venus Verticordia* (1864-1868), *Lady Lilith* (1868), *Proserpina* (1873-1877) o *Pandora* (c. 1874-1878). Los modelos iconográficos de la *musa Fin de siglo* pueden rastrearse en Thomas B. Hess y Linda Nochlin (ed.), *Women as Sex Objects. Studies in Erotic Art 1730-1970*, Nueva York, Newsweek, 1973; Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, París, Klincksieck, 1979; Patrick Bade, *Femme fatale. Images of evil and fascinating women*, New York, Mayflower Books, 1979; M. Moog-Grünwald, “Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale”, *Arcadia*, 18 (1983), 240-257; Valerie Steele, *Fashion and Eroticism. Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Era to the Jazz Age*, Nueva York, Oxford University Press, 1985; Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990; Ronald Pearsall, *Tell Me, Pretty Maiden. The Victorian and Edwardian Nude*, Londres, Grange Books, 1992; Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, o Erika Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

<sup>27</sup> Cfr. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979, *passim*, y Erika Bornay, “Los fantasmas del miedo masculino ante la mujer nueva”, *op. cit.*, (1990), pp. 83-89. Esta última cita testimonios como los de A. Schopenhauer, *El amor; las mujeres y la muerte* (1851) y C. Lombroso, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893). Vid. además una síntesis de la evolución del trasfondo ideológico y estético de esta nueva realidad en Valeriano Bozal, “Mujeres”, *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor (“La balsa de la Medusa”, 47), 1991, pp. 61-97.

<sup>28</sup> Juan Carlos Ara Torralba, “El alma contemporánea de *Alma Contemporánea*, claves ideológicas para un libro y un cambio de siglo”, *Alazet. Revista de Filología del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 2 (1990), 44-45. *Alma Contemporánea. Estudio de Estética*, de José María Llanas Aguilaniedo, se había publicado en 1899. Cfr. con el siguiente párrafo de Théophile Gautier: “Quels yeux! [...] Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux”, “La morte amoureuse”, *op. cit.*, p. 82.

Puesto que, como ya había expresado Charles Baudelaire:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
 Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
 Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
 D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,  
 Qu'importe, si tu rends, -fée aux yeux de velours,  
 Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! -  
 L'univers moins hideux et les instants moins lourds?<sup>29</sup>

La atracción que ejerce este *ideal interior* -metáfora del artista frente al desequilibrio perturbador y a la fugaz disolución en el vacío del arte moderno<sup>30</sup>- supone el peligro de un *camino de perfección* hacia el abismo donde lo angélico y lo demoníaco, la clarividencia o la locura y la muerte, tiene dominios y lindes comunes.

#### TULIO ARCOS: EL HÉROE DECADENTISTA

... a lo lejos  
 perdióse en las selvas  
 oscuras del sueño,  
 dejándome solo,  
 no sé si dormido o despierto.  
 Manuel Machado

La hiperestesia y la abulia, la *acuidad* de los sentidos y la crisis de la voluntad, son los estigmas que mortifican a todos los protagonistas de la literatura finisecular europea, recreándose, como consecuencia, en la ensoñación de su *reino interior*:

Una generación de viejos y agotados, de psicasténicos, de impotentes, de analistas y atormentadores de su yo, desfila por el teatro, por la novela, por las diversas manifestaciones del arte de nuestros días, pletóricos de sí mismos, egotistas y, como consecuencia del embotamiento sensorial de las periferias, viviendo todos la vida interior, de preferencia a la de relación con el mundo externo<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Charles Baudelaire, "Hymne à la Beauté", *Les fleurs du Mal*, París, Librairie Générale Française, 1972, pp. 183-184, vv. 21-28.

<sup>30</sup> Cfr. las siguientes líneas del propio novelista: "donde la belleza fugitiva de seres y de cosas, antes de hacerse carne del verbo, sangre de estilo é incorruptible materia de arte, encuentra su más propio resumen, trono y expresión, es en la mujer que, siendo á la vez planta y flor, llama y fruto, crepúsculo y aurora, otoño y primavera, tierra y cielo, mantiene todo eso amasado con mirra de gracia y sujeto, además á inapelable soberanía de amor, cuyo misterio ejerce, porque es ella la que abre á las generaciones las puertas de la vida", Manuel Díaz Rodríguez, "Fiesta de poesía", *Cervantes. Revista Mensual Ibero-Americana*, I, 2 (septiembre de 1916), 74. Díaz Rodríguez sigue una *estela* presente en las obras de autores como Stendhal, *De L'Amour* (1822), Michelet, *L'Amour* (1858) y *La Femme* (1859), Guyau, *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine* (1888), Bourget, *Physiologie de l'amour moderne* (1891) o González Serrano, *Psicología del Amor* (1898<sup>2</sup>).

<sup>31</sup> J. M. Llanas Aguilaniedo, *Alma Contemporánea. Estudio de Estética* [1899], Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991, p. 7. Llanas Aguilaniedo califica el tipo de novela que *Sangre patricia* representa como "poema de la vida interior": "la novela psicológica habla al alma, a todas sus facultades y potencias en conjunto. El poema de la vida interior se dirige también al alma, pero por el lenguaje de las sensaciones, y hoy más especialmente, por el de la debilidad del sistema nervioso; el de los sentidos, de ordinario alucinados", *op. cit.*, p. 89.

Tulio es introducido en la novela a través de Belén Montenegro, aparece subordinado a ella y no es hasta el segundo capítulo cuando empieza a cobrar verdadero protagonismo, pero siempre como un ser dominado por el recuerdo de su amada. De este modo, Díaz Rodríguez ahondará en una visión decadente de la realidad por medio de un personaje abúlico, neurasténico e hipersensible y, como tal, podemos suponer que tiene su modelo primordial en la novela de Huysmans *À rebours*<sup>32</sup>, donde aparece el exquisito y rebelde duque Jean Floressas des Esseintes, prototipo inaugural del héroe decadente<sup>33</sup>, pronto secundado por el Barón de Charlus de *À la recherche du temps perdu*, *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam o el Lord Henry de *The Picture of Dorian Gray*.

Ambos jóvenes son -herencia naturalista de los fin de raza- la última flor de una familia ilustre en tiempos y ahora degradada; en el caso de des Esseintes, "seul rejeton"<sup>34</sup>, se nos dirá: "La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours" (61), y de Tulio, "último brote" (21): "Su familia, por la línea paterna, era una de las raras familias de patricios en el seno de las cuales, desde su origen más remoto, venían heredándose, con el nombre, el talento, la dignidad y la entereza de los repúblicos" (19), pero "el círculo de miseria y de ruina iba estrechándose cada vez más alrededor de los nombres aún puros" (21).

Los dos protagonistas son huérfanos<sup>35</sup> y de carácter muy peculiar<sup>36</sup>; des Esseintes es "anéémique et nerveux" (61), cada vez "plus réfléchi et plus têtue" (63), de "esprit pointu et chantourné" (65) y, tras haber probado todos los vicios, se siente "dégrisé, seul, abominablement lassé" (66). Tulio Arcos es considerado "un hombre original" ó muy "extraño", con "un cierto extravío del cerebro. Su extrañeza consistía en no sentir y pensar como los otros" (25), y "Tomaba muy en serio las cosas. Amaba de todo corazón, y de igual manera odiaba ó despreciaba [...] Tenía el entusiasmo fácil, y la justicia pronta" (26). De este modo, el protagonista de *Sangre patricia* puede ser considerado como mucho menos decadente -en su faceta concupiscente- y más idealista que el de *À rebours*.

<sup>32</sup> Con esta novela, Huysmans intentará superar la psicología materialista del naturalismo encarnado en Zola proponiendo como alternativa la integración de un nuevo *naturalismo espiritualista*, que se ocupe tanto de lo tangible como de lo intangible. El resultado será un modelo de novela que se centrará en el estado anímico de un complejo personaje hiperestésico, de *alma atormentada*, enajenada de su medio, que buscará en el sibarismo o en la alucinación una fuga del hastío de su existencia.

<sup>33</sup> Y "entre los artistas ficticios el de mayor influencia en la literatura", Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, p. 55. Vid. François Livi, *J.-K. Huysmans: À Rebours et l'esprit décadent*, Paris, La Renaissance du Livre, 1976. Cfr. también para la relación de ambos personajes J. Olivares, "Sangre patricia, novela decadente", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, V, 2 (Invierno 1981), 167-184. Claro está que, a su vez, des Esseintes no surge "de la nada", sino que su hiperestésica personalidad constituye en parte una amalgama de algunos modelos y procedimientos románticos, naturalistas y simbolistas llevandos *al extremo*.

<sup>34</sup> J.-K. Huysmans, *À rebours*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 61. En lo sucesivo, el número entre paréntesis en el texto corresponderá a la página de la cita en cuestión.

<sup>35</sup> Huysmans escribe del protagonista de su novela: "La mère, une longue femme, silencieuse et blanche, mourut d'épuisement; à son tour le père décéda d'une maladie vague; des Esseintes atteignait alors sa dix-septième année" (62). Por su parte, Díaz Rodríguez dirá de Tulio: "Era él muy niño cuando perdió padre y madre" (62).

<sup>36</sup> Condición inexcusable, por otra parte, del buen dandy, como dirá Paul Bourget: "ser raro, reservarse, no confundirse con la multitud, es quinta esencia de aristocracia". Vid. Jules Barbey D'Aureville, *El Dandismo y Jorge Brummel. Con un estudio preliminar de P. Bourget*, Madrid, España Moderna, s. f. [c. 1892], p. 9. Vid. además Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne. IX. Le dandy", *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), 1976, II, pp. 711-712, Ernest Raynaud, *Baudelaire et la religion du dandysme*, Paris, Société du Mercure de France, 1918, o Hans Hinterhäuser, "La rebelión de los dandies", *Fin de siglo. Figuras y mitos*, ed. cit., pp. 67-89.

Tanto en la novela de Huysmans como en la de Díaz Rodríguez se presenta a los dos personajes en lucha con su vivienda ancestral, como forma de mostrar su distanciamiento de la estirpe a que pertenecen; des Esseintes “se détermine à vendre le château de Lourps” (67) lleno de retratos de sus antepasados, “la famille des Floressas des Esseintes” (61); Tulio Arcos se alejará, al viajar a Europa, de “la casa antigua y solariega: la misma de sus mayores” (27): “en las habitaciones, en las paredes, en los corredores oscuros, estaba escrita la historia de los Arcos” (29).

Pero Tulio mantiene una relación más íntima con su vivienda, que pone en evidencia su carácter hiperestésico, y anuncia su posterior proceso onírico:

Y toda el alma de la casa empezó de súbito a vivir para él, con vida poderosa y múltiple. [...] Día tras día, lentamente, se le insinuó á Tulio, turbó su alma y lo poseyó como un íncubo [...] veía detrás de cada pilar una sombra, en el claroscuro de cada rincón un espectro, y extendiéndose por toda la altura de cada pared un fantasma. Eran sombras de héroes: las sombras de los Arcos muertos que volvían de la tumba, trayendo cada cual, en el gesto y la actitud, la leyenda magna de su vida (30).

Sobre todo en la noche, todas las noches, ponía en sus huesos el gélido vacío del espanto. La sombra y el silencio de la noche parecían multiplicar al infinito la vida fantástica de la piedra (31).

Podemos vislumbrar en este pasaje la resonancia de uno de los más conocidos relatos de Edgar Allan Poe -en buena parte popularizado entre los escritores finiseculares a través de la traducción al francés de Charles Baudelaire; me refiero a *La caída de la casa Usher*, cuyo protagonista también sufre de una especial afección nerviosa:

J'appris aussi, par intervalles, et par des confidences hachées, des demi-mots et des sous-entends, une autre particularité de sa situation morale. Il était dominé par certaines impressions superstitieuses relatives au manoir qu'il habitait, et d'où il n'avait pas osé sortir depuis plusieurs années, - relatives à une influence dont il traduisait la force supposée en des termes trop ténébreux pour être rapportés ici, - une influence que quelques particularités dans la forme même et dans la matière du manoir héréditaire avaient, par l'usage de la souffrance, disait-il, imprimée sur son esprit, - un effet que le *physique* des murs gris, des tourelles et de l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment, avait à la longue créé sur le *moral* de son existence.<sup>37</sup>

Lo cierto es que Tulio, al igual que des Esseintes, acabará alejado de su casa patrimonial y de su linaje, como se pronostica en el final del segundo capítulo, anunciando su mutación: “Tal vez, con un poco de buena voluntad, se arrancararía á su propia estirpe, se arrancararía á su propia casta, para salir de ella transformado en un ser distinto y nuevo, como la mariposa de la oruga” (43).

La especial acuidad de los sentidos que une visionariamente a Tulio con el *espíritu* de los objetos se repetirá en el departamento de la *Avenue Montaigne* de París, refugio cre-

---

<sup>37</sup> E. Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires par Edgar Poe. Traduction de Charles Baudelaire. Nouvelle Édition*, Paris, Michel Lévy Frères, Éditeurs, Librairie Nouvelle, 1875, p. 94. La casa de Tulio también tenía fuertes muros y estancos (p. 28). Díaz Rodríguez pudo fácilmente conocer en su estancia en Europa los relatos de Poe a través de alguna reedición -como la que cito- de las famosas traducciones al francés de Charles Baudelaire: *Histoires extraordinaires* (1856) y *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857).

ado para acoger a los amantes y al que nuestro protagonista vuelve ritualmente tras la desaparición de Belén porque “El principio de las exequias había de ser en donde mismo debió cantar el beso de las nupcias” (54):

tanto de su coloquio interior como de la caricia de sus manos, pasaba á las cosas algo de él, algo íntimo de él: una centella de su alma. En cada cosa -mueble, tapiz ó espejo- quedaba un alma, hija de la suya. Con su vibración, cada alma comunicaba al cuerpo muerto de la cosa la inquietud viva de la espera. Así, espejos, muebles, tapices, todos los objetos de la casa eran como voces acordadas en el silencio y prevenidas á romper, á la aparición de la novia, en música de inmarcesible epitalamio.

Pero los objetos y las almas de los objetos, burlados en su espera, en vez de romper en un concierto epitalámico, prorrumpieron, desgarrada su armonía, en la música disonante del sollozo (57).<sup>38</sup>

Esta *sinestesia espiritual*<sup>39</sup> provocada por el “perpetuo coloquio interior con la adorada” (55) vuelve a anunciar y hace lógico el posterior proceso onírico que sufrirá el protagonista como medio de acercamiento hacia su amada Belén.

Tulio, en este departamento, había cuidado al máximo la elección de los muebles buscando en “larga y vana peregrinación á través de los bazares de París, de tienda en tienda” (55) como haría des Esseintes para decorar “sa maison de Fontenay; des achats de toute sorte l’obligeaient à déambuler encore dans Paris, à battre la ville d’un bout à l’autre” (69). Si el primero “Largo tiempo tanteaba las cosas con los ojos y las manos, combinando sus formas, grandezas, colores y matices” (55), el segundo “était depuis longtemps expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons” (69). Mientras que al venezolano “Le preocupaba la forma de los espejos y el agua tersa de sus lunas” (56), el francés tenía una “pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boidoirs roses” (69); podemos comprobar, por tanto, cómo en el intento de crear un espacio refinadamente decorado Díaz Rodríguez también ha podido tener en cuenta el ejemplo de Huysmans.

En definitiva, esta concentración del argumento en la vida interior de un protagonista de enfermiza sensibilidad hiperestésica y con un sistema de valores opuesto al de su *medio ambiente* es una de las más firmes características que acercan *Sangre patricia* al conjunto de novelas decadentistas europeas.

---

<sup>38</sup>. Para este *recogimiento* en los objetos, frecuentemente manifestado en la sensibilidad finisecular -y presente en poemas de Villaespesa, Manuel Machado o Pérez de Ayala-, *cfr.* V. Charbonnel, “Les Mystiques dans la littérature présente”, *Mercur de France*, en varias entregas (XII-1895; I, III, VI, VIII y X-1896). *Cfr.* además J. M. Llanas Aguilanedo, *Alma Contemporánea*, ed. cit., p. 215: “dar caracteres de intensidad, comunicar grandeza a la acción interior, considerar el alma de las cosas y reservarla el papel de personaje en esa acción, es abrir las puertas a un arte nuevo”, y Azorín, *Las confesiones de un pequeño filósofo* [1904], Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 120-121: “Todas las cosas llevan un reflejo del alma universal: amaréis los viejos muebles que reposan en las estancias seculares, las cornucopias, los bernegales con orlas de oro, los relojes de caja con la esfera de metal grabado”, y p. 126: “Yo amo las cosas: esa inquietud por la esencia de las cosas que nos rodean ha dominado en mi vida. ¿Tienen alma las cosas? ¿Tienen alma los viejos muebles, los muros, los jardines, las ventanas, las puertas?”.

<sup>39</sup>. “En esta receptividad se manifiesta un vago orfismo, no como creencia, sino como experiencia”, R. Gullón, *art. cit.*, 64.

## PERSONAJES SECUNDARIOS

Con anterioridad hemos visto, al repasar la disposición de la obra capítulo a capítulo, el grupo de compatriotas que acompaña a Tulio en París: Ocampo, médico pragmático, "tan joven como Tulio" su mejor amigo, con quien le une "gran semejanza de origen, y pasiones é ideas comunes [...] á pesar de alguna diferencia en el carácter" (52). Alejandro Martí, el músico, sincero, ingenuo y místico idealista, en quien "ya se había realizado la más completa unión del arte con la vida"; en él se unen "el hombre de voluntad y el creador de belleza" (90)<sup>40</sup>. Por último, Miguel Borja, del que se destaca "su dandysmo impecable" (80). Tras un matrimonio fracasado por el adulterio de su mujer se convierte en un "bloque de hielo" impenetrable, que "va y viene como el judío de la fábula. Es como alguien que huye..." (81).

Cada uno de estos tres personajes, a través de su relación con Tulio, destaca en una parte distinta de la novela: Ocampo, en el capítulo IV, cuidando al protagonista; Martí, en los capítulos VI y VII -su conferencia y concierto de piano-, y Borja, en el capítulo IX, acompañando a Tulio en su regreso a Venezuela.

En la reunión en casa de Martí aparecen incidentalmente otros dos personajes: uno es "Pablo Grúas el pintor, llamado 'el satánico' por su rara aptitud para desentrañar de la cosa ó el ser más apacible, como oculto germen diabólico, una línea ó rasgo capaz de adquirir, bajo la punta de su lápiz, las proporciones del más alto horror dantesco" (88).

El otro personaje de breve aparición tampoco tiene ninguna importancia en el desarrollo argumental, pero llama la atención por ser figura literaria tras la que se esconde un importante escritor: "Llamábase Máximo Vives, y escribía, para algunos diarios y revistas de Hispano-América, sutiles críticas de arte y versos deliciosos" (113). Este primer dato puede no decirnos nada. Pero después de que Martí interpretase al piano su concierto: "Vives no rompía de cuando en cuando el silencio con un entusiasta '¡admirable!, ¡admirable!', sino para hundirse de nuevo en una infinita admiración taciturna" (124); ya no hay duda posible: Máximo Vives está bosquejado con uno de los rasgos determinantes de Rubén Darío, corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires en Europa desde 1898.

A partir de esta certidumbre, es lícito suponer que otros personajes de *Sangre patricia* pudieran estar contruidos con los trazos de algunas de las amistades literarias y artísticas que Díaz Rodríguez hizo en sus estancias en Europa -sobre todo en París- a finales del pasado siglo, en un proceso similar al que lleva a considerar *De sobremesa* de José Asunción Silva un *roman à clef*<sup>41</sup>.

LO ONÍRICO EN *SANGRE PATRICIA*: EL DESTINO DEL AGUA.

Charles Nodier, que se sorprendía del escaso empleo que los escritores hacían de las fantasías de la ensoñación, en el prólogo de *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821) establecía el potencial de la imaginación onírica:

<sup>40</sup>. R. Gullón dirá del nombre de Alejandro Martí que no está puesto al azar, "pues sus sentimientos y su expresión son semejantes a los del gran poeta", *art. cit.*, 65.

<sup>41</sup>. Cfr. Ricardo Cano Gaviria, "Mimesis y 'pacto biográfico' en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*", en Héctor H. Orjuela (coord.), José Asunción Silva, *Obra completa*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Colección Archivos, 7), 1990, pp. 596-622.

L'imagination de l'homme endormi, dans la puissance de son âme indépendante et solitaire, participe en quelque chose à la perfection des esprits. Elle s'élance avec eux, et portée par miracle au milieu du chœur aérien des songes, elle vole de surprise en surprise.<sup>42</sup>

Este potencial va a ser plenamente aprovechado en *Sangre patricia*, borrando en el relato los límites entre la consciencia y lo inconsciente.<sup>43</sup> El mismo Díaz Rodríguez, tras la muerte de Belén y poco antes del primer sueño del protagonista, establece en un párrafo el haz de relaciones que va a vertebrar todo el onirismo acuático de la novela:

Tulio se encontró de improviso en una obscuridad preñada de misterio. El misterio lo aumentaba la circunstancia de aquella muerte en plena juventud y en plena mar, como el extinguirse de una viva exhalación al beso de la onda. Aquella muerte ¿no revelaba entre la existencia del mar y el destino de Belén una perfecta armonía profunda? Belén tenía los ojos como glaucos remansos limpiísimos cuajados de sueño, y el cabello como un alga rizada y oscura que trenzaron las ondinas con sus diáfanos dedos luminosos. [...] Tal vez con aquella muerte, la mar y sus dioses vengaban antiguas pero inolvidables injurias (62).

Pero quizás no había semejante venganza de la mar: ésta, quizás, no tenía en la muerte de Belén la menor culpa. Aquella muerte bien podía ser la venganza que tomaban de él -Tulio- sus propios antepasados (63).

Gaston Bachelard ha escrito que “el agua es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida”<sup>44</sup>. La imagen sintética del mar, de Belén y de la muerte queda impresa en el alma del protagonista, quien la va a reproducir en sueños.

Estas reflexiones, además, dejan traslucir parte de la personalidad acomplejada de Tulio con respecto a su sentimiento de responsabilidad familiar, y un primer atisbo de paranoia, al sospechar una venganza tramada contra él. El narrador corrobora esta impresión cuando nos dice que “fantaseando y fantaseando, empezó a divagar como un loco” y estas divagaciones “empezaron a correr a través de su espíritu como una desbocada fuga de cuádrigas violentas” (64). Sólo el dolor “de la neuralgia” (65) puede contener estas *cuádrigas*, y éstas a su vez son evitadas por la terapéutica de Ocampo: “Morfina y éter: desvanecer el dolor, y alcanzar que el enfermo pase toda la noche durmiendo como un niño” (65).

De este modo, todo induce a pensar que las primeras alucinaciones que sufre Tulio en el capítulo quinto se deben a una imaginación enfermiza y obsesionada por la muerte de Belén que es potenciada por medio de las drogas, *paraíso artificial* muy utilizado por la estética simbolista. Pronto empiezan a difuminarse los umbrales entre la realidad y el sueño; las reflexiones de Tulio antes señaladas se abisman en el subconsciente para emerger con más fuerza:

Poco a poco, las divagaciones [*sic*] de la somnolencia y los pensamientos de la vigilia habían llegado a mezclarse. Los recuerdos que se escapaban de Tulio,

<sup>42</sup> Charles Nodier, *La Fée aux Miettes, Smarra, Trilby*, Paris, Éditions Gallimard, 1982, p. 23.

<sup>43</sup> Lo cual ya fue percibido por Amado Nervo al calificar como “libro de ensueño” a nuestra novela. Cfr. Amado Nervo, “Sangre patricia”, *Revista Moderna* [México], (julio de 1903).

<sup>44</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE, 1978, p. 128.

para presentársele fuera y lejos de él en un paisaje borroso, aquel día llegaron á confundirse con la rara sensación del baño en un agua profunda, tramando así la fina labor fantástica de un sueño (70).

En este sueño el protagonista imagina descender bajo el agua enormes distancias, llegando a ver un paisaje submarino repleto de peces<sup>45</sup>. Bachelard aduce que “el sueño le da al agua el sentido de la patria más lejana, de una patria celeste” y que “proporciona el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial”<sup>46</sup>; la vida de Tulio atraída por la muerte de Belén. Lo que ocurre bajo el agua onírica, refugio material -y maternal-elemental, establece una correspondencia visionaria con lo que ocurre en el alma de Tulio:

Cuando una ensoñación, cuando un sueño viene a absorberse así en una sustancia, el ser entero recibe una extraña permanencia. El sueño se adormece, se estabiliza. Tiende a participar de la vida lenta y monótona de un *elemento*. Habiendo encontrado su *elemento*, funde en él todas sus imágenes, se materializa. Se “cosmifica”. Albert Béguin recuerda que [...] la verdadera síntesis onírica es una síntesis en profundidad en la que el ser psíquico se incorpora a una realidad cósmica. Para ciertos soñadores, el agua es el *cosmos* de la muerte.<sup>47</sup>

El elemento acuático no ha sido elegido, ha sido impuesto por la muerte de Belén; Tulio tiene su destino *escrito* en el agua.

La ensoñación cada vez se hace más profunda y extensa, hasta llegar al primer encuentro con Belén en lo que es un momento onírico crucial -y de excepcional calidad simbolista- que merece la pena transcribir:

se halló otra vez en medio á la transparencia del agua, cogido en las redes misteriosas del sueño. Cerca de él volvieron á pasar los peces, refulgentes y exigüos, como joyas que nadasen. Volvió á ver la tierra del fondo, con sus valles, montañas y colinas. La densa lámina de agua, como una hamaca transparente, lo balanceaba en el abismo, transportándolo de una parte á otra. De esta suerte llegó adonde se alzaba de la tierra, penetrando con impetuosidad en las aguas, como un deseo irresistible, una montaña purpúrea. [...] En su mayor altura esplendía algo muy blanco, de extrema candidez, como un gran lirio abierto sobre una montaña de rosas. A muy corta distancia de donde blanqueaba esa cándida flor gigantesca, se dilataron, con el asombro del prodigio, los ojos de Tulio. En el seno de la blancura chispearon, como vivas turquesas, dos ojos glaucos: los glaucos ojos de Belén; se agitaron, como pétalos, dos labios por cuya curva de flor se deslizó el alba de una sonrisa: la sonrisa de Belén; y, en el gran lirio abierto sobre una montaña de rosas, Tulio reconoció á Belén que lo esperaba, le hablaba, le sonreía. Después de creerla desaparecida por siempre, encontraba á la novia (72-73).

---

<sup>45</sup> La representación más aproximada de este paisaje onírico tal vez sea la *Visión submarina* del pintor simbolista Odilon Redon. Por otra parte, el símbolo del descenso, del abismo, del *gouffre*, se repite obsesivamente en la literatura finisecular; como escribe Octave Mirbeau “... plus bas, au fond du gouffre empoisonné, dont, quand on en a une fois respiré l’odeur, on ne remonte jamais plus”, *Le Jardin des Supplices*, París, Les Editions Nationales, 1935, p. 141.

<sup>46</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 78-79.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140.

El agua, sustancia madre, es patria de las ninfas vivas, pero lo es también de las ninfas muertas. La resurrección en un océano onírico sigue la lógica de las aguas míticas primordiales, tal como lo formulara Jung: “el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir”<sup>48</sup>.

En este sueño *místico* hay un fuerte simbolismo cromático ascensional que llevará a la unión con Belén en tres momentos sucesivos: la montaña purpúrea, símbolo del amor ardiente, es la pasión vivificadora y sublimadora, lo material; el blanco intenso del lirio es la pureza de lo casto, lo espiritual femenino<sup>49</sup>; el glauco de los ojos es el estadio definitivo, la fusión ambivalente de amor y muerte en una *vita nuova*<sup>50</sup>, única transfiguración que hará posible la unión de los amantes<sup>51</sup>.

Tulio, “en un impulso de amor”, intenta abrazar a Belén, pero entonces, “en vez de ceñir el cuerpo de la novia, se encontró ceñiendo el de una leberítica madrepora blanca”. El narrador nos dice que “el sueño se renovó muchas veces” (73), dejando al protagonista la sensación de “venir de muy lejos, trayendo en los labios la salsedumbre de la ola” (74).

La imagen de la Belén-flor transformada en madrepora puede haber sido sugerida por el capítulo VIII de *À rebours*, donde des Esseintes sueña con una misteriosa mujer-flor que lo atrae con sus ojos pero, en el momento de tocarla, ésta sufre una corrupta transformación degenerativa<sup>52</sup>.

Este proceso onírico se acentúa al final del capítulo séptimo -tras el recital de Martí- cuando el ensueño comienza a invadir el territorio de la realidad incluso de día: “El sueño lo asaltaba en la calle, en el café, en todas partes” (128), sugerido por “cuantas cosas le recordaban, por su color, las aguas del océano y los ojos de la amada. La fuerza de sugestión residía en los matices claros del verde” (129).

De este modo, “la existencia de Tulio fué como un duermevela continuo. Del estado de vigilia pasaba con prontitud maravillosa al estado de sueño” (129). En un momento de lucidez se pregunta si este fenómeno “no sería el principio de la traidora demencia” (130), y vuelve a tener la misma sensación que tenía ante “la casa paterna” (131): es la última reflexión angustiosa antes de desprenderse por completo de la realidad y aceptar *el destino del agua*.

Ello ocurre en el capítulo octavo, donde el viaje por la costa mediterránea no es sólo geográfico, sino que, a su vez, se convierte en un complejo ritual de iniciación amorosa

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>49</sup> “En alquimia, blanco-rojo es la conjunción de los contrarios, la *coniunctio solis et lunae* [...] aparece también la extraña rosa blanca y roja, simbolizando la unión del agua y el fuego. En el simbolismo místico, el lirio y la rosa (“Mi amado es blanco y purpúreo”, *Cantar de los cantares*, 5, 10) exponen una imagen simbólica esencial”, Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, p. 140.

<sup>50</sup> El verde es color simbólico tanto de Venus como de la muerte, y “domina en el arte cristiano por su valor de alianza entre los dos grupos de colores”: cálidos y fríos -vida y muerte. *Ibid.*, p. 137. Gaston Bachelard recuerda que el verde es también el color de la muerte -y de la metapoética- de Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, pp. 100-101.

<sup>51</sup> Beatriz aparece vestida, según Dante -que tenía un absoluto conocimiento de la tradición simbólica-, de blanco, verde y rojo, como expresión de la esperanza, la fe y la caridad, respectivamente. La misma correlación ofrece San Juan de la Cruz al comentar el “disfraz del alma” en la *Noche oscura* (21, 3); la librea roja es exaltación final de la ansiada unión amorosa (21, 10).

Cfr. otra interpretación en Mariana M. Matteson, “The symbolic use of colour in Díaz Rodríguez’s *Sangre patricia*”, *Hispania*, 68 (1985), 35-43.

<sup>52</sup> Sin olvidar que el arquetipo de la mujer-flor viene de antiguo y tiene múltiples representaciones: Ricardo Gullón recuerda a las mujeres-flor custodiadas por Klingsor en *Parsifal*, *art. cit.*, 25. Cfr. además A. Nuccitelli, *art. cit.*

con el trasmundo: “la fiesta del desagravio de las flores vino á ser el germen y principio de un idilio, desarrollado luego por la línea verde y azul de la costa” (141); la novia ya no se transforma en madrèpora, y Tulio alcanza el tan deseado contacto físico con ella, “dándose besos tímidos en la sombra discreta” (145), en medio de un vergel bajo el agua.

Definitivamente, Tulio se ha desprendido de sus últimas reservas y ya habita en un duermevela continuo donde todo se confunde: “De tal modo iban en él mezclados la vida y el sueño, que difícilmente se hubiera señalado el punto en donde acababa el sueño y comenzaba la vida” (142). Tiene la convicción de que Belén “al menos de cierto modo y en alguna parte vivía de seguro” (142). El protagonista ha alcanzado una *tercera margen* suprarreal desconocida hasta entonces: “El sueño y la vida habían llegado en él á condensarse en un fuerte y armonioso conjunto” (145)<sup>53</sup>. De esta nueva vida Tulio regresará momentáneamente ante la llamada de Ocampo, pero sólo para alcanzar, en el último capítulo, su completa transfiguración marina.

#### LO FANTÁSTICO EN *SANGRE PATRICIA*

En el capítulo final de la novela, de regreso a Venezuela, Tulio “peregrinaba tras de la sombra de una muerta que para él vivía” (155). El desenlace parece próximo, y el resultado está decidido: “Sin duda, ya el sueño idílico se alzaba como definitivo triunfador sobre el épico” (171).

Sin embargo, un nuevo elemento se introduce en la trama: Elena Perales, esposa de un comerciante, de quienes se dice: “él es toda la idiotez é ignorancia del mundo, y ella toda la poesía” (159). Elena interpreta al piano varias piezas de Schumann, entre ellas, la *Träumerei* que ya tocara Martí. El protagonista encuentra lo que cree ser un alma afín a la suya: “Para mí, los que saben tocar tan bien como usted romanzas de Schumann, son como los que dicen bien versos de Heine: yo sé de qué mal están enfermos” (165), y se siente atraído hacia ella: “aquella tarde, Tulio, como si las quisiera sorprender, no dejó de la vista la boca y las manos de Elena Perales” (159).

Inmediatamente, Tulio identifica la delicadeza espiritual del personaje femenino con un elemento de su onírico mundo acuático: “no sólo cree usted en las sirenas: dentro de usted misma hay una que de tiempo en tiempo canta” (164) y establece el sentido de su nuevo *credo* submarino: “no es preciso ir á poner en un planeta lejano el reino de lo maravilloso. Lo tenemos bajo nuestros pies: en el mar, en cada ola llena de seres impalpables, diáfanos é invisibles”, recuperando un viejo mito: “en el fondo del mar tal vez hay ciudades...” (162) y proyectando sus más íntimos anhelos: “¿Los naufragos no renacerán á otra vida en el fondo del océano? [...] ¿Por qué no creer en la existencia real de nereidas y tritones?” (163), “¿por qué no creer en las sirenas?” (164). Es indudable que detrás de este discurso está la presencia, cada vez más *real*, de Belén.

La consecuencia directa es que todos estos nuevos elementos potencian las vivencias interiores de Tulio, llegando a una nueva convicción:

---

<sup>53</sup>. Esta *evasión* imaginativa ha originado que Jorge Benítez se plantee un acercamiento de *Sangre patricia* al surrealismo [Vid. su artículo “Hacia el surrealismo en *Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez”, en J. O. Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975, pp. 255-268]. La cuestión ya es antigua en las letras francesas, y pueden servir de ejemplo las palabras de Mane-Josèphe Faurie: “De l’esthétique du Parnasse on s’avance vers l’esthétique qui sera celle du Surréalisme”, en *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l’Institut d’Etudes Hispaniques, 1966, p. 254.

-Pues bien; espero a una sirena. Hay una sirena que me sigue. La conocí en el Mediterráneo. Entonces, quizás para seducirme, tomaba el semblante de Belén, ¿sabe?: el semblante de mi novia. Pero es una sirena, sin duda. En este viaje, sobre todo más acá de las Azores, ya no me sigue: me persigue.

-¡Una sirena!-repetía algo turbado Miguel Borja.

-Sí, una sirena. Todas las noches, en cuanto me rinde el sueño, ella viene á despertarme á besos y abrazos. Como viene del fondo del océano, la siento -pechos, cara y brazos- toda húmeda. Y sin embargo de hallarla húmeda, arde y me abrasa en una voluptuosidad incontenible (173).

Es significativo que el protagonista preserve el carácter de pureza virginal de Belén, no aceptando que sea ella quien así encienda y convierta el idilio en pasión erótica.

Pero todo esto, ¿es realidad o paranoia? El narrador nos avisa: “Borja ni por un instante pensó en un desvarío intelectual de Tulio” (174). Este personaje intenta buscar una explicación racional a las palabras de su amigo:

Los indicios eran: el haber observado por dos veces, dos noches distintas en que se recogió muy tarde, una forma de mujer deslizándose como un espectro de donde se hallaba su camarote y el de Tulio hacia donde empezaban los camarotes de la otra fila; aquellas palabras de Tulio dirigidas á la Perales cuando hablaban de sirenas, frente á las Azores; unos pocos, pero no menos positivos apartes misteriosos de Tulio y la Perales; un cierto vago parecido entre ésta y Belén, la novia de Tulio; y por último, el hábito de quedarse á dormir el señor Perales casi todas las noches en cubierta.

Con semejantes indicios, la sospecha tomó el nombre y la figura de Elena Perales. Y al día siguiente, Borja se confirmó en la sospecha, cuando Tulio, con aires de misterio, le dijo:

-A bordo no me quedan sino dos noches de amor: la sirena, pasado mañana, va á despedirse de mí para siempre; á menos que yo no la siga á ella en el océano profundo (174-175).

Y, como ya sabemos, esta será la decisión final de Tulio. Pero nosotros no tenemos ninguna certidumbre de lo que ha pasado en realidad; el narrador, omnisciente durante la mayor parte de la novela, nos abandona al final. ¿Eran ciertas las presunciones de Borja o simplemente Tulio había enloquecido? Pero en este segundo supuesto, esa “forma de mujer deslizándose como un espectro” que vio Borja, si no era Elena Perales, ¿de quién se trataba?; ¿y si la sirena -o la Belén submarina- que perseguía a Tulio existiera de verdad?

Las tres posibilidades se reducen a dos, segúnelijamos quedarnos en el terreno de lo racionalmente posible o decidamos entrar en el terreno de lo sobrenatural. Esta ambivalencia hace del final de *Sangre patricia* un perfecto ejemplo de literatura fantástica, según las condiciones establecidas por Tzvetan Todorov<sup>54</sup>:

<sup>54</sup> “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 34. No es este el momento ni el lugar apropiados para entrar en una discusión teórica sobre los distintos y numerosos estudios y definiciones acerca de lo fantástico. Para otra aproximación al tema igualmente valiosa, cfr. Tobin Siebers, *The romantic fantastic*, London, Cornell University Press, 1984.

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego, esta vacilación puede ser también sentida por un personaje; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra [...] Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación "poética".<sup>55</sup>

Las verdaderas condiciones del género son la primera y la tercera, puesto que la segunda puede no cumplirse; con todo, en nuestra novela también se cumple ésta, pero no sólo en un individuo, pues hay personajes que apuestan constantemente por lo sobrenatural -Martí, y el mismo Tulio- frente a otros más pragmáticos que intentan dar una explicación racional a los hechos: Ocampo y Borja.

*Sangre patricia* hace uso, a lo largo de sus nueve capítulos, de una serie de temas que tradicionalmente han sido empleados en los relatos de tipo fantástico, como son las perturbaciones de la personalidad del protagonista, la interpretación de la frontera pantanosa entre el sueño y la realidad, y la posible presencia de una mujer etérea, procedente de un más allá -en este caso, de las profundidades submarinas. Sin embargo, lo que ha dado unidad a todos esos temas, vertebrando realmente la novela, es una característica visionaria que encontramos en la estética finisecular: "la fusión de la realidad concreta o física con el estado de ánimo interior o abstracto"<sup>56</sup>, estableciendo sutiles correspondencias o *sinestesias emotivas* entre cualquier objeto o paisaje y las impresiones o sensaciones del sujeto, que emplea dichos motivos como una pantalla especular en la que proyectar y reflejar simbólicamente su alma. Esto supone, en definitiva, hacer posible el paso del espíritu a la materia: mundo físico y espiritual se interpenetran -como hemos visto que ocurría en el caso de Tulio. Este rasgo de lo fantástico simbolista ha sido llamado por Todorov *pan-determinismo*: "en todos los niveles existen relaciones entre todos los elementos del mundo"<sup>57</sup>, de forma que la idea se vuelve sensible -vale decir, *real* - y la sensación se transforma en idea.

En síntesis, es una nueva estructuración de las relaciones entre el hombre y el mundo lo que hace posible esta aparición de lo fantástico. Unido a esto, no debemos olvidar tampoco el elemento que desencadena la trama de la novela: la relación de un hombre con su deseo<sup>58</sup> -el tema del amor más allá de la muerte-, esto es, con su íntima aspiración de

---

<sup>55</sup>. Todorov, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>56</sup>. Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 137. Cfr. un desarrollo más amplio de esta característica visionaria en Guy Michaud, *Message Poétique du Symbolisme*, París, Librairie Nizet, 1947, III vols. -acompañado de *La doctrine symboliste (Documents)*, París, Librairie Nizet, 1947-, y Roland Biétry, *Les Théories Poétiques à l'Époque Symboliste (1883-1896)*, Berna, Éditions Peter Lang, 1989. Para su recepción en el modernismo, vid. José Olivio Jiménez, "La conciencia del simbolismo en los modernistas hispánicos (algunos testimonios)", *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 45-64.

<sup>57</sup>. Todorov, *op. cit.*, p. 138.

<sup>58</sup>. Esta división coincide con la que Todorov establece para el género fantástico entre lo que llama *los temas del yo* -visión de mundo- y *los temas del tú* -efecto que causa en el inconsciente lo externo al hombre. *Ibid.*, p. 166.

desentrañar la parte desconocida de su ser a través de su desdoblamiento en *otro yo* - mujer ideal, sirena, *femme fatale*, *belle dame sans merci* o *donna angelicata*. Ambos rasgos insertan *Sangre patricia* en una tradición -simbolista, fantástica- de la que parte para crear, sin salirse de estas coordenadas, una obra que renueva e impulsa dicha tradición de una forma desconocida en el ámbito hispánico.