

El color de la naturaleza en Ídolos rotos de Díaz Rodríguez

El lenguaje modernista ha proporcionado siempre un amplio campo de estudio al investigador y ha supuesto una atracción innegable para penetrar en las claves más sugerentes de aquel período literario. La búsqueda, por muchos de sus autores, de un ideal de belleza basado en la armonía y el equilibrio, se ha traducido en la expresión en una coherente red de analogías sustentadas en imágenes características que, si bien en ocasiones adoptan representaciones tópicas, permiten, en su mayoría, delimitar y precisar la carga de significados específicos que cada escritor elige, de manera más o menos original y consciente, incorporar en ellas. Dada su pertenencia a núcleos semánticos muy concretos y limitados, resulta factible la formalización de interpretaciones que atañen tanto a la peculiaridad de un estilo como a la ideología del autor y a los principales focos de interés en un medio o sociedad determinados¹.

Uno de los escritores más interesantes del modernismo venezolano es Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) cuya obra y valoración han conocido suerte muy diversa y no siempre, al parecer, por razones estrictamente literarias². La crítica recibió positivamente obras como *Sensaciones de viaje*

¹ Para la prosa modernista constituyen estudios de referencia obligada, entre otros: Álvarez, A. «Ídolos Rotos» de Manuel Díaz Rodríguez. Una tropical «novela de artista», *NRFH*, XLI, 1993, págs. 293-331; Azam, G. *El Modernismo desde dentro*, Barcelona, Anthropos, 1988; Gullón, R. *Direcciones del Modernismo*, Madrid, Gredos, 1971; «Ideologías del Modernismo» en *Insula*, 291, 1971, págs. 1-11; *El Modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980; *La Novela Lírica*, Madrid, Cátedra, 1983; Castillo H. *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974; Litvak, L (ed) *El Modernismo*, Madrid, Taurus, 1975; *El sendero del tigre*, Madrid, Taurus, 1986; Llera, L de *Religión y Literatura en el Modernismo Español*, Madrid, Actas, 1994; Paz, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

² Prólogo de *Manuel Díaz Rodríguez. Narrativa y ensayo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1982. Las páginas que se citan corresponden a esta edición.

(1896), *Cuentos de color* (1899), *Ídolos Rotos* (1901) y *Sangre Patricia* (1902), junto a otros títulos de prosa ensayística y narrativa, entre los que se hallan *Camino de perfección* (1910), *Sermones líricos* (1918), *Peregrina o el pozo encantado* (1921), etc., que muestran el alto nivel alcanzado por la prosa venezolana. Díaz Rodríguez, admirado por escritores hispanoamericanos y españoles, considerado como el más brillante autor de su generación, supo caminar con acierto tanto por la literatura como por la política (ejerció cargos diplomáticos y administrativos bajo la dictadura de Juan Vicente Gómez, de 1908 a 1920). Sus novelas más conocidas —*Ídolos Rotos* y *Sangre Patricia*— conectadas en temas, formas y modos con el más profundo modernismo, nos han legado, amén de un universo narrativo, válido exponente literario de una situación político-cultural concreta, un brillante y valioso caudal léxico apto para transmitir una peculiar visión del mundo, visión convergente en muchos aspectos con la de otros compañeros de generación, empeñados en probar que el modernismo era algo más que la «manía del estilismo» a la que la crítica peninsular lo había reducido y en demostrar, por lo tanto, el carácter de hondura espiritual que entrañaba aquel movimiento.

Ídolos Rotos recoge un segmento biográfico de Alberto Soria, joven venezolano de acomodada familia, tras unos años de estancia en París. Allí ha abandonado sus estudios de ingeniería y conoce el éxito como escultor por su obra «Fauno robador de ninfas». Cuando vuelve a Caracas advierte el grave estado de salud de su padre, don Pancho, el fracaso matrimonial de su hermana Rosa y los proyectos de su otro hermano, Pedro. Inicia una relación amorosa con María Almeida y se reúne con un grupo de intelectuales y artistas con los que traza un plan político para regenerar la reprochable vida de su país. Reanuda su quehacer artístico con la realización de la «Venus criolla». La novela va mostrando el enfrentamiento de los proyectos sentimentales, artísticos y políticos de Soria con un ambiente enrarecido y hostil. La aparición de Teresa Fariás desestabiliza sus amores con María y, en tanto, se va gestando una nueva revolución, a la que se suma su hermano Pedro. Cuando Alberto se entera de que las tropas se han acuartelado en la Escuela de Bellas Artes, donde están recogidas sus obras, acude allí y comprueba el envilecimiento sexual de que han sido víctimas (excepto la estatua de Fauno). Mientras, María, acompañada de Rosa, constata en el taller de Soria las pruebas de su infidelidad con Teresa. Soria, a la vista de las tropelías del nuevo régimen, decide romper con su patria.

De entre la bibliografía dedicada a *Ídolos Rotos*, un importante estudio de Aníbal González, titulado «El demonio, las ideologías y el intelectual»³, ha supuesto una notable contribución, por sus aciertos interpretativos, a la refle-

³ González, A.: *El demonio, las ideologías y el intelectual*. En *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid. Gredos, 1987. Págs. 115-145. Pueden, además, consultarse Fernando Paz Castillo *De la época modernista (1892-1910)*, Caracas. Biblioteca Popular Venezolana. 1968, págs. 114-115 y Jorge Olivares *La novela decadente en Venezuela*, Caracas, editorial Armitano. 1984, págs. 55-87

xión sobre el papel del intelectual hispanoamericano del final de siglo, una de cuyas primeras representaciones muestra justamente esta novela. Sobre la base de dos metáforas entrelazadas —el pensamiento como «cámara oscura» y las estatuas como ideología— Fernández ha precisado, entre otras atinadas consideraciones, la identificación del protagonista con sus obras artísticas, significantes tanto de su biografía como de su evolución ideológica. Igualmente otros dos elementos, la naturaleza y el color, ofrecen una relevancia compatible con la de los dos símbolos destacados, pues la peculiaridad de su tratamiento es, a menudo, complementaria de las conclusiones establecidas por este investigador, dado que en ellos cabe un contenido profundo y polisémico que ayuda también a ilustrar la trayectoria existencial del personaje y a desentrañar el sistema de valores reflejados en la novela.

Díaz Rodríguez crea en Alberto Soria un personaje móvil, indeciso y contradictorio, que no encauza adecuadamente su vida con arreglo a las metas que se propone abordar. Una comparación introductoria facilita al lector una visión exacta sobre el:

Por el fondo del barranco y por la escueta ladera del monte empezaron a correr sombras de nubes y finas gotas de agua cayeron, mojando la cara de Alberto Soria, asomado al ventanillo. Hacia atrás, hacia el mar ya invisible, el paisaje seguía inundado de luz; y en ese espectáculo de lluvia y sol a un tiempo, Alberto vio la imagen fiel de su alma, comparable en aquel segundo a un rostro enigmático y misterioso que de un lado sonriera y del otro llorase

La Naturaleza, a través de la lluvia y el sol se convierte en un primer centro de expansión ⁴ que suministra los términos de comparación escogidos. En esta ocasión tiene una función directa, encaminada a proporcionar, de un solo trazo, la identidad compleja del sujeto protagonista, que aún no ha llegado a su hogar. Todavía late en él la experiencia parisina y presumimos su esperanza en la tierra que va a encontrar que no es, por cierto, la misma que años atrás había abandonado. Llegado a ella, la secuencia que muestra a Soria subiendo al Calvario, acaso señala metonímicamente su optimismo con respecto a la acogida de su patria, a pesar de la evocación nostálgica del reciente pasado europeo (alusión a la tarde romana en el Pincio y a la otra, florentina, en el Viale dei Colli). Sin embargo, son las experiencias humana y artística europeas las que propician la captación, con renovados ojos, del hermoso atardecer caraqueño:

Las rosas del crepúsculo, seguían deshojándose en rosas de luz, ya no solamente en el cielo occiduo, sino en todos los puntos del cielo. Y las rosas deshojadas caían sobre el Avila, sobre los techos de las casas, sobre las torres de los templos, en las calles de la ciudad e inflamaban la

⁴ En Ullman, S.: *Lenguaje y estilo*. Madrid. Aguilar, 1968, pág. 224.

atmósfera. Alberto veía asombrado el suave incendio fantasmagórico, preguntándose por qué, tiempo atrás, antes de su partida, no observó nunca esas rosas de los crepúsculos de septiembre (pág. 32).

Esta óptica envolvente con la que el narrador embellece la atmósfera que, a su vez, proyecta sus efectos sobre los objetos para, al cabo, revertir sobre Soria, está simbólicamente en contacto con la satisfacción de éste en el recencuentro con su mundo, narrativamente anticipado en una breve frase cuando todavía se dirige, en tren, a él («de todas estas cosas se exhalaba para el viajero como una esencia, como un espíritu, un ideal de belleza fuerte y salvaje» (pág. 6). No obstante su buen talante, vienen las primeras decepciones, a menudo acompañadas de descripciones sombrías. En cierta ocasión, tras un diálogo con su padre, durante el que éste manifiesta su deseo de que Alberto ejerza de ingeniero, el joven alienta incierta preocupación y vagos temores en ciernes:

Viendo morir las últimas luces del día, desaparecer en el ocaso la última llamarada roja, despedazarse por las ásperas cuevas del cerro al último jirón violeta del crepúsculo, sentíase más y más estrechamente cercado por un círculo de sombra. A las primeras sombras nocturnas que invadían poco a poco el taller como una marea sin rumor, se agregaba la de los más oscuros pensamientos del artista cabizbajo (pág. 40).

Sin poder remediarlo, observa a veces una miserable casita, próxima a su taller, cercada por cuatro grandes sauces que le remite a la evocación de una villa romana «plantada de sauces en vez de cipreses y palmeras» (pág. 40). Incluso el ambiente le hastía, no dispone del impulso que le hacía trabajar en París, incapaz de sentir la alegría parisina que mitigaba los momentos más precarios «como bajo una lluvia de pétalos, cargados de esencia adormecedora» (pág. 48). La muerte de don Pancho parece aportar mayor equilibrio y estabilidad, al tiempo que experimenta el deseo de pasar a la acción política junto a los compañeros del grupo, libre ya del lastre de lasitud e indolencia que ha jalonado tantos momentos de su vida. La descripción de la mañana siguiente al fallecimiento del padre actúa a modo de bisagra, de transición espiritual, esta vez de relajación, con que Alberto encara su futuro:

El sol, ya muy alto, en un cielo primaveral, incendiaba con su fuego más rubio la atmósfera límpida. Hacia el norte, en el aire muy claro, sobre el cielo muy azul, resaltaban los contornos del Avila con la precisión de sutiles contornos de viñetas. Y del cielo, del Avila, de todas las cosas, emanaba, desafiando a la muerte, una serenidad indestructible (pág. 114).

En un principio enamorado de María Almeida, Soria va alejándose de ella por sospechas infundadas y oscuras suspicacias, al tiempo que estrecha su relación con Tercsa Farías, mujer casada, infiel y veleidosa, a la que con-

vierte en su amante. Con el pretexto de realizar una estatua de la Voluptuosidad, celebran en el taller del escultor sus encuentros amorosos. Allí, mientras la espera, cree percibir la llegada del estío en el grito de las cigarras, en los cantos de árboles y cafetales y se imaginaba

el grito de la tierra enferma de fiebre, torturada de sed, que clamaba a los cielos, implacablemente azules, por una gota de agua. La tierra tenía fiebre. El calor de la fiebre se alzaba por todas partes de la tierra sitibunda y también por otras partes el rubor de la fiebre subía en llamaradas violentas a la cima de los bucares, a lo alto de las marías, a las copas de las acacias que desgajaban de flores. No se veía sobre los árboles, en ninguna parte de la ciudad ni en sus contornos, sino florescencias purpúreas, reveladoras del incendio que abrasaba las entrañas de la tierra. Desde la ventana del taller se divisaba a lo lejos por sobre las tapias de un corral, una maría empavesada de púrpura (pág. 119).

Las imágenes que contienen los textos anteriores revelan su pertenencia a campos semánticos próximos: componentes del paisaje (barranco, monte, cerro, tierra ...) y fenómenos naturales (agua, nubes, lluvia, sol, aire ...), ambos asociados con elementos cromáticos que van desde la gama del rojo hasta el nítido azul, pasando por el violeta. Inicialmente son de índole objetiva, en tanto parten de la visualización directa del sujeto contemplador, sea éste narrador o protagonista. Además de su misión de referencia, ilustrativa y ornamental, incorporan en su desarrollo diferentes variaciones en cuanto amplían la analogía originaria al incidir sobre el personaje que se ve, de esta manera, implicado en su entorno. La adopción de símiles, metáforas y senesterias propicia que ciertos colores (rojo, azul) adquieran una relevancia superior a la propia realidad designada (sol, cielo) iniciando un proceso de simbiosis e interconexión entre personaje y naturaleza a través del color. Una hiperbolización creciente e intensiva que progresivamente contagia individuo y entorno, proyectando metonímicamente una animación en absoluto ajena a los objetos, que viven y sufren todos los procesos internos de Alberto Soria. En consonancia, las imágenes adoptan una función emotiva (Jakobson)⁵ o afectiva (Adank)⁶, al estar basadas no sólo en una similitud de hecho sino también de valor, calificada subjetivamente. En otro sentido, la función de las imágenes queda clara:

a) Facilitan la rápida identificación paisaje-protagonista. Actúan a modo de captación inmediata del carácter ambiguo y voluble de éste (lluvia y sol: imagen fiel de su alma).

b) Sugieren hitos importantes en su dinámica existencial que se manifiestan en el desarrollo expresivo de la imagen, correlativamente a la intensi-

⁵ Jakobson, R. *Lingüística y poética*. En *Ensayos de lingüística general*. Madrid, pág. 87

⁶ Adank, H. *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*. Ginebra, 1979, pág. 119.

ficación de las emociones que experimenta el sujeto contemplador que se «asombra» al «observar» lo que antes no supo «ver». Y en esa nueva percepción de la realidad cree captar su significado, asociándolo a formas del presente.

c) Connotan, por su virulencia, la llegada a una situación límite que tanto la tierra (sitibunda, enfebrecida, abrasada) como Soria (que metonímicamente recibe su contagio en el discurso) son incapaces de soportar (y que coincide con los momentos culminantes de su aventura con Teresa).

Por lo demás, queda patente cómo el autor se sirve de dos colores que utiliza de manera gradual (rojo) y como oposición (azul), sobre cuya significación se habrá de volver. En efecto, el sol o, por mejor decir, su caída, inunda de rosas de luz casas, calles, etc., a modo de «suave incendio fantasmagórico», es decir, figurado, vano, como si fuera una ilusión óptica (importante subrayarlo). Más tarde, con la muerte del crepúsculo, la «última llamarada roja» se convierte en «último jirón violeta» (llegada de las sombras) y, finalmente, el rojo se recupera, asociado a la sed, a la fiebre, transformado ya en «llamarada violenta», en «florescencias purpúreas» que revelan el incendio en las entrañas de la tierra y, por contigüidad, de las suyas (sol = rojo = pasión). En otra ocasión, la asociación sol-fuego es mucho más atenuada, gracias al contagio del adjetivo –rubio– que suaviza, humanizando, los efectos del astro sobre el cielo, esta vez primaveral. Los elementos restantes se organizan en perfecta coherencia, creando una sensación de serenidad (atmósfera límpida, aire claro, cielo azul, contornos muy precisos del monte...). Ambos colores funcionan de manera antitética con respecto al personaje, puesto que connotan su búsqueda o su desco (de equilibrio, de armonía) y su realidad (pasión, turbulencia), frenada aquella por una dislocada y dilógica visión de la realidad («fantasmagórica», ilusoria).

Más restringidamente, dentro del ámbito vegetal, la flor y ciertas de sus especies exhiben su talante polisémico a lo largo de la novela, en ocasiones de manera recurrente, conectadas a motivos de anhelos o aspiraciones de Soria, a la interpretación de situaciones o al presentimiento de gratos o desasosegantes deseos. De forma similar a la ya vista, jalonan el tránsito desde la esperanza hasta la constatación de la ruptura de sus ideales. Igualmente, percibimos la semiología del color. Así, tras la llegada a su hogar, Soria observa ilusionado cómo el sol se proyecta sobre los objetos familiares, apenas transformados por el tiempo transcurrido. Abre la puerta de la estancia y

una ola de frescura y fragancia fue a su encuentro, como dándole los buenos días. En el centro de la sala, había una cesta de cristal llena de rosas frescas. Y, como el caminante que, abrumado de fatiga, calor y sed, sumerge los labios en un arroyo frío y transparente, así Alberto hundió su rostro en el manojo de rosas recién cortadas (pág. 17).

De esta manera acepta su presente, a través de sensaciones visuales y olfativas que proporcionan al viajero una grata acogida tras una prolongada au-

sencia, inclinándole a un esperanzado reencuentro con la vida abandonada. Y, en efecto, acompañado de su hermana Rosa acude, satisfecho, a contemplar la transformación operada en su casa: el corral es ya un jardín exuberante, parcialmente cobijado por árboles que dan sombra. Y, por todas partes, rosales en flor:

Sobre los rosales de todas las especies descollaban rosas de todos los matices. Pero las más abundantes eran las rosas blancas y las rosas rojas, las candidas como flores de nieve y las purpúreas como llamas. Rosales faltos de hojas, casi únicamente vestidos de su flor, semejaban arbustos de ensueño (pág. 18) ⁷.

Frecuente es, sin embargo, que la percepción visual de la rosa evoque, en el ánimo de Soria, confusas sensaciones que el desarrollo de la novela se encarga de confirmar. A veces atañen a la persona, como sucede cuando, maravillado ante el jardín, pensaba en «una como vieja quinta ceñida de vergeles que la ciudad, al crecer, hubiese forzado a entrar en la monótona fila de sus casas vulgares y feas» (pág. 18). La misma apreciación tendría validez –salvando la alusión a la edad– dirigida a Rosa quien ostentará, a lo largo de la narración, la representación de lo más incontaminado y amable de aquel sórdido entorno, transposición por tanto metafórica y metonímica de la realidad contemplada. El propio Soria, dialogando con su hermana sobre la ausencia de aroma de las camelias, similar a muchas mujeres bonitas, responde a sus protestas con una silepsis entre cortés y afectuosa: «también las hay fragantes como rosas. Y tú eres Rosa entre las rosas» (pág. 19).

La imagen floral surge vinculada a dos núcleos temáticos relacionados: la belleza femenina y el amor. Y, por supuesto, acompañada de notas de color. La descripción, por ejemplo, de los rasgos físicos de Teresa Farías supone todo un alarde de recreación visual:

hubiera deseado oír allí mismo las voces interiores de Teresa, leer sus preocupaciones e instintos detrás de la frente limpia y sobria, debajo del pelo abundante y castaño, de reflejos rubios que ella se alisaba a cada minuto por detrás, con un movimiento continuo de la mano izquierda, sutil y blanca, o ver en el fondo de los ojos de tinte raro, medio verdes, medio azules, como violetas, toda el alma recogida en un punto; gota de rocío en la corola de un lirio azul, o chispa de barro bajo el cerúleo y tenso cristal de la onda... (pág. 32).

Más delante, el narrador insistirá en la imagen del lirio, cuando Teresa se baña «únicamente vestida con los lirios de la blancura» (pág. 127) o se detiene

⁷ La rosa, uno de los grandes símbolos modernistas, parece operar en esta obra en el sentido al que Yurkievich se refiere en su comentario al Nocturno de Rubén, en cuanto factor de ensoñación integrador («flor es superlativo, modelo de la plenitud manifiesta, arquetipo de la naturaleza edénica, centro beatífico») en «El sujeto transversal o la subjetividad caleidoscópica». *Nuevos asedios al Modernismo*, (ed. de I. A. Schulman), Madrid, Taurus, 1987, pág. 82.

en sus manos «muy blancas, muy suaves, como cándidos lirios de seda» (pág. 133). Resulta, por demás, curiosa, la vinculación de la amante a la imagen del lirio, tradicionalmente asociada a la candidez y a la pureza. No tan sorprendente si tenemos en cuenta la dilogía religión-erotismo que marcan la aparición y la conducta de Teresa. Así, su salida de la Santa Capilla, o su definición como «mujer sensual y mística que parecía alimentarse de rezos y de devoción» en la que «andaban siempre juntos la plegaria y el deseo» (pág. 130), visión más tarde completada cuando Soria cree poseer en ella la voluptuosidad misma «con sus ardores exaltados y sus fatigas hondas, con su escoria bastarda y su oro en buena ley, con su infamia rastrera y sus vuelos románticos rayanos en el éxtasis místico» (pág. 134)⁸.

La representación floral en relación con María Almeida, dama sencilla y hermosa, adopta formas diferentes. Al comienzo de su relación, Soria se sorprende del cambio experimentado en él: antaño hallaba ridículo el hecho de que los enamorados regalaran flores a las muchachas. Hoy, en cambio, las flores que dispone para María, trascienden el hecho material y común, para obsequiar lo más genuino y valioso de sí mismo.

De ahí propiamente, de ese rincón de su alma, que no del jardín, venían los manojos de jazmines y rosas, y con esos ramilletes, otros ramilletes mejores, más frescos, más puros, hechos con ternezas de amante y ensueños de artista (pág. 62).

María parece, en un principio, canalizar los anhelos de comunicación de Soria, que ya en París ha conocido otra experiencia sentimental con Julieta («mi crisantemo de oro»). Gran amiga de su hermana Rosa, de inteligencia clara y nobles aspiraciones, acepta y corresponde al amor de Soria. El momento que sintetiza ese amor compartido constituye uno de los ejemplos más notables de la prosa de Díaz Rodríguez. El artista se dirige a la joven:

Tu amor es azul. Hay mujeres cuyo amor descolora. El amor de esas es como un ácido sutil, como un ácido perverso, enemigo de colores, no mata las almas, pero las anula y vulgariza, despojándolas del color: su originalidad y su belleza. Es un amor egoísta y malo. Hay otras mujeres cuyo amor es fuego púrpura: tiñe de rojo las almas. Las almas encendidas en ese amor ven el mundo como a través de un rezo de sangre, adquieren por un momento y sobrehumana esplendidez y pronto se consumen como aristas en la hoguera. Es pérfido ese amor: da a las almas una

⁸ Unamuno aludió al carácter de Teresa, conocido ya desde Flaubert, aunque —dice— «no cabe negar que Díaz Rodríguez nos lo reproduce con nueva fuerza, nos da un nuevo ejemplar de él profundamente estudiado». En «Una novela venezolana». *Obras completas VIII*, Madrid, Afrodiseo Aguado, S. A., 1958, pág. 104-116. Por otra parte, el tema de la mujer en el modernismo aparece certeramente tratado por Rafael Ferreres, *Modernismo*, ed. cit. pág. 171-183 y, sobre todo, por Evelyn Picón Garfield en «De sobremesa: José Asunción Silva: El diario íntimo y la mujer prerrafaelita», *Nuevos ascidos al Modernismo*, ed. cit., 262-281.

gran belleza efímera y las destruye en cambio. Hay otras cuyo amor es azul y ese no descolora ni destruye: antes pone el infinito en un alma. El azul ama lo infinito y el infinito ama lo azul y se complace en tomar apariencias azules. El cielo es azul, María (pág. 63).

Una aserción previa (en el color residen la originalidad y la belleza) se aplica por igual a la mujer y a las almas, cuyos límites sémicos permanecen, por lo demás, entrelazados, confusos en su empleo ya identificativo (color-mujer), ya generalizador (color-alma), confiriendo un sesgo absorbente y totalizador que implica sujeto, objeto y efectos. La semiología del color queda explícitamente reflejada en la vinculación semántica que se establece entre fuego-rojo/cielo-azul, en la que es fácilmente detectable la identificación simbólica rojo-Teresa, azul-María. La afirmación inicial («Tu amor es azul») y la final («El cielo es azul, María») son toda una declaración de principios estéticos que afectan tanto a la relación amorosa como al arte. Partiendo de una definición que lleva implícita una valoración positiva de la relación con María, Soria establece una tipología del color, asociada a valores que trascienden lo material y se proyectan hacia un ideal que a él —entonces— le parece accesible. La enumeración de los dos primeros tipos de amor, uno por su efecto de decoloración (destructor del color) y otro por su fuerte tonalidad expresiva, de *fuego púrpura (brillante, intenso, efímero)* ennoblece, por sus efectos contrarios, el amor puro, espiritual, trascendente. Pero —afirma Alberto— el infinito se complace en tomar apariencias azules

La progresión de la relación con María, que amanece presidida por el afecto, la inocencia y la ternura, exenta —por lo tanto— del ardor pasional que emanarán sus encuentros con Teresa, se ve turbada en ocasiones por varios presagios de celos que amenazan seriamente la apacible comunicación. La imagen siguiente avanza ya esa perturbación:

Cogidos de la mano iban de recuerdo en recuerdo, como dos amantes niños, en sendero bordado de margaritas, van de margarita en margarita, deshojando las estrelladas flores cándidas, entre dulces balbuceos deliciosos. Pero una vez, mientras deshojaban un recuerdo, de éste, como a imperioso conjuro, surgió una sombra. Y ni esa noche ni después, volvieron a deshojar, entre dulces balbuceos pálidas margaritas ideales (pág. 102).

La isotopía del texto plantea la vinculación amor-candor infantil, previo paso a la ruptura amorosa, semánticamente aludida por la sombra que convierte el presente ingenuo, sugerido por la blancura y la inocencia (candor, pureza) en «pálidas margaritas ideales», esto es, en aspiraciones amorosas imposibles. El tránsito al desamor surge de inmediato: «Alberto vio las rosas, hasta entonces blancas de su idilio, comenzar a teñirse de púrpura» (pág. 106).

Soria ya ha conocido los celos. Celos infundados, producto tal vez de su espíritu inseguro, agobiado, insatisfecho. María, en el curso de una conversa-

ción, ha aludido a un joven conocido de ambos y el artista experimenta un extraño sentimiento. El feliz tiempo pasado, representado en la imagen de las margaritas, se sustituye ahora por el presagio de un futuro de asfodelos, en que el perfume aparente y engañoso se convertirá, por la especial forma de la hoja, en elemento destructor de la ilusión. La relación metonímica causa-efecto desemboca en el remate hiperbólico que conlleva la especial característica de la forma de la hoja, basada en una identificación «in absentia»: la más mortal de las tristezas le embargará cuando le penetre como un perfume de asfodelos (= como espadas). Así, una irónica sombra increpa a Soria:

No pases. Aquí empiezan mis dominios. Más allá de esta linde, nada hay tuyo. Más allá de esta linde no hay de ti ni de tu amor el más obscuro presentimiento. En mis dominios reino sola. Hasta aquí has podido venir deshojando margaritas, perfumándote los dedos y los labios con la tenue e imperceptible fragancia de sus pétalos menudos. De aquí en adelante no florecen para tí los recuerdos. Si a pesar de mi consejo amonestador no retrocedes y pasas, en vano buscarás a la orilla de rutas y verdades ideales margaritas: en un tiempo hubo muchas y las deshojaron manos que no eran tus manos. En vez de margaritas hallarás asfodelos, de cuyas flores irá a tí, como un perfume, a turbar tu corazón, a emponzoñar tu vida, a corroer tus entrañas, la más mortal de las tristezas... (pág. 104).

Seguidamente Soria reconstruye el pasado —según el narrador— como una «sombra que se alzaba entre los dos», semejante a una gran Quimera que, despertándose, vomitó «un río de llamas». Tras de lo cual, Alberto sintió dentro de él «encenderse y palpar sus ficciones con la vida terrible y soberana del incendio, inflamadas tal vez por un hábito de impureza, por un hábito voluptuoso, misteriosamente engendrado en el seno de su propia castidad, intacta cuando la obra le absorbía». Y, a continuación, algo ya aludido: Alberto vio las «rosas hasta entonces blancas de su idilio, comenzar a teñirse púrpura» (pág. 106).

La perturbación, pues, del sentimiento amoroso, llega con la sombra. Si hasta el momento la relación con María ha transcurrido amable y placentera, es a partir de este párrafo cuando se intuye el inicio de su desestabilización. La personificación de la sombra deja paso al símil y, posteriormente, a su identificación con la Quimera que, acorde con su representación tradicional, destila los efectos subsiguientes —impureza, voluptuosidad— indicios, a su vez, de su relación con Teresa, intuitivamente recogidos en la última parte del discurso, que puntualizan la desaparición del reciente pasado amoroso y el comienzo de la nueva pasión. Aquí conviene destacar dos ideas. No hay que olvidar que la sombra es una realidad para Alberto: ella le conmina y pronostica su futuro. La Quimera aparece de la mano del narrador y, aparte su evocación alegórica, hemos de considerar su contenido semántico, asimilado ya a una creación imaginaria o ilusoria del espíritu. Lo que desconoce

Soria, pero no el narrador y —a través de él— el lector. Soria, pues, se equivoca. Además, un detalle final, recuerda cómo el arte («cuando la obra le absorbía») salvaguarda la castidad de Soria, sólo perturbada cuando la Quimera «despierta». Dicho de otra forma, la constatación de la pureza del arte por oposición a la «ilusión» que la realidad, la materia, comportan.

Como es sabido, el escultor halla impedimentos muchas veces para realizar su trabajo. Su propio carácter, el ambiente y la ramplonería circundante, ocasionan que la vuelta a su quehacer se dilate por abatimiento y otras demoras a las que no siempre es ajeno. Incluso se preocupa de que pueda sobrevenirle la muerte antes de finalizar su obra, o, más aún, de que pueda abandonar su talento. Curiosamente, este temor se formula por medio de una imagen que revela la ausencia de la metáfora dominante en la obra:

temeroso de ser su alma, como un Sahara funesto en donde los gérmenes de arte mueren abrasados al caer, sin que uno solo arraigue y eche flores ... (pág. 47).

Igualmente, esta ausencia es notable en otra preocupación de Soria y su grupo (la política). En cierta ocasión, tras una conversación a propósito de los partidos liberal y conservador, el protagonista opina:

Los partidos, como los hombres, como los árboles ¿no mueren?. La rama seca, por entre cuyas fibras no suben los húmedos besos de la savia, no vuelve a dar hojas ni flores. Así de los partidos: cuando un partido, realizado lo que fue su ideal, en un momento de su historia no se forja un nuevo ideal, parece falto de savia, como la rama parece (pág. 51).

Y, de nuevo, la ausencia de la flor sirve para cerrar la temática amorosa, casi al final de la novela. El texto siguiente discurre alternativamente entre la denotación y la connotación, manifestando la superación del dolor y el desengaño a través de la recuperación de la realidad. Cuando Rosa y María salen del taller de Soria, confirmadas ya las sospechas de la infidelidad de éste, resume el narrador lo que será la vida de ambas en el futuro:

Cultivarían como en el pasado, su pedazo de jardín y, juntas, como en el pasado, *prodigarían las aguas vivas de su amor, desdeñadas de los hombres, a la tierra, que no paga con desdén; y ya que el corazón de los hombres no tenía rosas para ellas, ellas arrancarían rosas, muchas rosas, a la tierra, cultivándola* (pág. 154).

Según acabamos de ver, Díaz Rodríguez extrae las imágenes de un centro de expansión fundamental: la naturaleza. Pero la realidad presta también el color, esencia y principio de «originalidad y belleza». Ambos elementos, en continua relación, proyectan su significación sobre el ser humano que la recibe y expande, a su vez, su humanidad sobre ellos. Si Alberto Soria busca la

realización de sus ideales (humanos, políticos, artísticos), las imágenes adoptadas por el autor se ciñen a la anticipación, constatación o imposibilidad de esas aspiraciones, constituyendo con ellas un todo armónico, capaz de irradiar esperanza, amor, vacío, desolación y ausencia. Es decir, Díaz Rodríguez confiere a la imagen tanto protagonismo en su narración, como a los personajes que intervienen en ella. Y entreteje una tupida red de analogías que entrelazan diferentes esferas de la naturaleza (humana, vegetal e inanimada), a las que cabría añadir otra más, de menor presencia en la novela pero no por ello de expresividad menor: la zoológica. Sin intención de entrar en su comentario —por su menor importancia— resulta ilustrativo recordar entre algunos ejemplos la «amplia tela de araña», con que el autor se refiere a la política, capaz de ahogar entre sus redes los más positivos impulsos, principio y fin de la realidad local; los «sufridos corderos» o jóvenes indolentes, encargados de perpetuar las falaces estructuras político-sociales; los «parásitos» en que se convierten buena parte de los hijos de la burguesía. Y, como consecuencia, el «veneno sutil» que impregna casi todas las relaciones, resultado de una degeneración social, económica y cultural del sistema político imperante. Pero si hemos aludido a estas imágenes es solamente en cuanto marcan diferencias notorias con respecto a las imágenes dominantes. El punto de vista que proporcionan es mucho más unívoco, claro y directo que el que despliegan las imágenes de la naturaleza en los otros tres estadios. Va siendo graduado y crece en su polisemia a medida que avanzamos en la lectura de la obra. Las mismas tonalidades del color implican matices en la percepción de las cosas, sea para el narrador o para el protagonista. Incluso la materia inerte, inanimada (torres, casas, techos, calles) resulta en último término contagiada por la perspectiva óptica del color que las dibuja o difumina, en un proceso continuo de acercamiento o lejanía en virtud del protagonista que las asume o las rechaza y del hábil narrador que las evoca u olvida. Y, a pesar de que la semejanza objetiva de las imágenes permite creer en la realidad concreta que manifiestan sus términos, en alguna ocasión se atisba cierta desmaterialización de los objetos, que encuentran su referente último en el Arte, el Amor y la Política (de menor presencia en la imagen floral), las tres grandes claves a las que remite la poética de la naturaleza y del color en la novela de Díaz Rodríguez. Así establece una dinámica que, partiendo de una mayor relación con la realidad, se eleva hasta la superación de ésta, a través de un proceso de condensación y abstracción. En este continuum se privilegian varios mecanismos lingüísticos: la comparación y el símil, a menudo compatibles con la lógica racional («sombras como marea sin rumor», «como el caminante abrumado por la fatiga», fragantes «como rosas», etc.); la metonimia, que ofrece una conexión entre objetos extraídos de la realidad, descomponiéndola en detalles fragmentarios y, por lo tanto, en cuanto los resalta, reveladores (descripción de Teresa Farías); la metáfora, que transmite la identificación, enalteciendo el atributo dominante («gota de rocío en la corola de un lirio azul») y el símbolo, que ofrece la imagen intelectualizada («Tu amor es azul»).

La recurrencia de imágenes provenientes del mismo campo semántico facilita la aprehensión del universo imaginario del autor, basado, además, en un conjunto de relaciones analógicas, trasunto adecuado de las correspondencias que personaje y narrador perciben intelectualmente ⁹ de acuerdo con la visión del mundo simbolista y, en este caso, modernista.

La panorámica de las imágenes de la novela, articuladas sobre el eje central de la Naturaleza, resalta a través del color y de la flor un curioso entramado de relaciones metonímicas y metafóricas, previo paso a una reducción simbólica final. La obra va graduando la intensidad de la luz (el color) y sus reflejos sobre personajes y hechos, hasta morir en la sombra (ruptura de Soria con su patria), que, a su vez, ha sido oportuna y paulatinamente evocada, a lo largo de ella (tras la conversación sobre la construcción del «alma nacional», pesc al cielo estrellado, se extiende sobre el valle «una gasa luminosa, como hecha de luz eléctrica y de bruma». pág. 100). La disposición del color establece una polarización nítida y última entre rojo-azul, últimos eslabones de una cadena destinada a marcar la antítesis entre Materia y Espíritu. En relación al conflicto amoroso, no es aventurado suponer un hilo de referencias correspondientes a la serie Rojo-Teresa-Tierra-Materia, en tanto que el azul ¹⁰ trasciende su referente inmediato (María-cielo-espíritu) para proyectar un sentido más amplio: la concepción del arte puro, lustral, desnudo y fecundo, en conexión con lo que el dogma modernista afirmaba entonces (el azul es el color del Arte; el firmamento, su signo supremo, declaraba Rubén en la «Historia de mis libros»; «L'art est azur», había proclamado antes Víctor Hugo). Sin embargo el propio personaje ya apuntó en su momento una consideración inquietante: el arte se complace en tomar apariencias azules. El color, pues, que presta originalidad y belleza, puede reflejar objetos, seres y sentimientos no reales. «Presta» belleza pero no la cede en absoluto. La Belleza sólo existe, intuida y captada por el artista, en el interior de las cosas y sólo fugazmente, a retazos, surge ante su vista, desmaterializada, y perfecta, sin atributos o accidentes. La consecución del Ideal es imposible, viene a decir la novela, aunque a veces se entrevea y el Arte y la Palabra constituyan formas de aproximación a él.

Por su parte, la imagen floral que simboliza lo profundo, individual y exclusivo del amor y del arte (ramos hechos con ternezas de amante y ensueños de artista) distribuye su significación en rosas, margaritas, lirios, camelias y asfodelos. Su riqueza polisémica y su feliz evocación sobre la base de metáforas y sinestesias ¹¹ no impiden que las rosas sean «efímeras», las margaritas

⁹ Le Guern, M. *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra, 1978, págs. 60-75.

¹⁰ Carter, B. G.: *La Revista Azul. La resurrección fallida: Revista Azul de Manuel Caballero*. En *El Modernismo*, op. cit., págs. 337-358.

¹¹ Conviene recordar las palabras de Valle-Inclán: «La condición característica de todo el arte moderno y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad (...) Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia

«ideales» y los arbustos «de ensueño». E incluso la camelia es «la caricatura» de las que se ven en Europa (en conexión con el trasfondo político de la obra en el que, salvo excepcionalmente, no hemos entrado). En líneas generales, puede decirse que las imágenes utilizadas continúan la tradición organicista del neoplatonismo, recogida por el Renacimiento, Romanticismo y Simbolismo. A la connotación legada de belleza, juventud y caducidad, la novela de Díaz Rodríguez añade el rasgo de ensoñación, de idealidad que vela los principios sobre los que asienta su universo el personaje, en perfecto ajuste con otros ámbitos temáticos ya aludidos.

La ausencia floral denota, por oposición, el temor de Soria a la inexistencia de las verdades asumidas (Arte, Amor, Política) y trasladaría la perplejidad, la confusión, el vacío del artista que ve derrumbarse ante sí los conceptos primordiales sobre los que asienta sus principios. En consecuencia con ellos, una última consideración aparece poco antes de concluir la novela:

Nadie tiene derecho a sacrificar su ideal. El supremo deber del artista es poner a salvo su ideal de belleza

Es, pues, la defensa de la supremacía del arte lo que fuerza a Soria a romper con su patria. En el alejamiento intuye la única posibilidad de no contaminar sus ideales, abocados inevitablemente a la destrucción y a la ruina, tal como sus estatuas. Aunque el lector reconozca la incapacidad del protagonista como un serio obstáculo para alcanzar las metas soñadas y sea su labilidad resorte ineficaz para afrontar adecuadamente los retos que la realidad le impone ¹².

lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados (...) Sabido es que la pobreza de vocables es siempre resultado de la pobreza de sensaciones (...)» Según Valle-Inclán «Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el “modernismo” en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden a multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido». [La Ilustración Española y Americana (Madrid), VIII (22-febrero-1902), 114] *En el Modernismo, op. cit.*, págs. 18-19.

¹² Alberto Soria se inserta, por lo demás, en la galería de personajes hiperestésicos que ilustran el «cuadro clínico» del final de siglo, dentro de las novelas europeas y americanas. Entre las segundas cabe recordar *Sangre Patricia*, de Díaz Rodríguez; *De Sobremesa*, José Asunción Silva, algún título de Rivas Groot, Vargas Vila e incluso, salvando las distancias, *La Gloria de Don Ramiro*, de Larreta. Entre las novelas españolas, *El Arbol de la Ciencia* y *Camino de Perfección*, de Baroja y *La Voluntad*, de Azorín. Este último autor precisa atinadamente el sentir general de toda esta generación de jóvenes finiseculares (J. Martínez Ruiz, *La Voluntad*, Madrid, Castalia, 1982, pág. 255).

Por otra parte las características de estos personajes están descritas por Max Nordau, el sabio sionista duramente denostado por José Fernández en *De Sobremesa* (1895) quien inaugura la serie en la novela hispanoamericana. El libro *Degeneración* de Nordau es citado en las memorias de Baroja (Alberich, J. «La biblioteca de Pío Baroja». *Revista Hispánica Moderna* XXVII, 1961, pág. 107.)

En cualquier caso, las imágenes utilizadas en la obra añaden un nuevo sesgo al discurso descriptivo modernista. Si bien es cierto que el precedente de *Amistad Funesta* de José Martí había marcado un importante hito en la estructura y funcionalidad de la imagen, que alcanzaba connotaciones simbólicas, no es menos evidente que la narrativa modernista mostraba su preferencia por reductos e interiores minuciosamente descritos, que probaban la adscripción cosmopolita del protagonista y su grado de interiorización y de autorrepliegue, aceptada ya su disonancia con el medio hostil. *Ídolos Rotos*, junto a ellos (descripción del taller de Soria), ofrece en la evocación de la Naturaleza un más allá que trasciende la configuración egocentrista del personaje —significada en interiores y objetos (sus signos)— y propone una dimensión más abierta como alternativa a la barrera ruin de la realidad. Y las imágenes resultan fiel exponente de «esa evidente revelación, en literatura, de esa fuerza, por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer y, en serena belleza, representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor o en el más humilde y en su destino»¹³, palabras con las que Díaz Rodríguez defendía el misticismo literario, en el que, junto al retorno a lo natural, descubría la síntesis renovadora del arte modernista. Aunque su mirada sugiera, casi imperceptiblemente, el desengaño que se oculta tras la hermosura, tras la apariencia. Búsqueda, pues, del Amor, de la Belleza, del Arte, a través de un personaje al que enfrenta con el rostro falaz de la Quimera. Tendencia al infinito intuido en el matiz, en lo fugaz, en la instantánea percepción del Absoluto captado entre la vulgaridad de las cosas por el artista, feliz por vislumbrar su esencia. Aunque el escepticismo asome con tonos crepusculares advirtiendo del peligro que, en realidad, encierra desemmascararlas... Y la imagen, siempre solidaria, acompaña puntualmente el proceso personal de la revelación.

AMPARO MUÑOZ REYO
Universidad Complutense. Madrid

¹³ Díaz Rodríguez, M., «Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el Modernismo» en *El Modernismo*, ed. cit., pág. 152.