



MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ
(Viajes por mar - Viajes por la cultura)

BELÉN CASTRO MORALES

En el origen de la historia del venezolano Manuel Díaz Rodríguez hay un viaje: el que hicieron sus padres, emigrantes canarios, para establecerse en Chacao, en el año 1842¹. Todo indica que su emigración culminó con el éxito, de modo que su hijo Manuel pudo estudiar Medicina y viajar a Europa para perfeccionar sus estudios científicos. Como buen modernista en ciernes llega a París, pero luego sigue a Viena, donde se instala por dos años con salidas intermitentes a Italia, llegando incluso hasta Constantinopla. Con su conocimiento de cuatro idiomas y tras una ávida actividad de lector, la experiencia de sus viajes lo va haciendo artista, hasta que abandona la medicina por la literatura. Si como viajero no se detuvo en París, como lector no se conformará con los escritores franceses. Su obra narrativa estará marcada por la lectura de D'Annunzio, mientras Ruskin y Wilde definirán sus posiciones estéticas como ensayista. Y tanto como uno u otro autor, el mar y el viaje serán experiencias determinantes en su obra.

Como viajero vocacional Díaz Rodríguez amará el viaje en sí mismo, por lo que significa: movimiento, encuentros, nostalgias. Como dice Orlando Araujo, Díaz Rodríguez «... viaja por el viaje mismo»², igual que escribirá por el placer de la escritura en sí, hasta

1. La fecha de nacimiento de Manuel Díaz Rodríguez no se conoce con seguridad. Tiende a aceptarse como correcta la que su biógrafo Lowell Dunham aporta: el 28 de febrero de 1871 (en *Manuel Díaz Rodríguez. Vida y obra*. México, Eds. de Andrea, 1959; p. 21, nota 1).

2. Prólogo a *Manuel Díaz Rodríguez. Narrativa y Ensayo*. Caracas, Ed. Ayacucho, 1982; p. XIX.

el punto de rozar algunas veces un esteticismo narcisista. Cuando, con acertada paradoja, nos dice «El reposo nos fatiga y abruma, suspiramos por la agitación y el movimiento de los viajes»³, sabemos que habla un desarraigado que ejerce de cosmopolitismo modernista a la luz de las interpretaciones de Angel Rama, Françoise Perus o Rafael Gutiérrez Girardot⁴, comprenderemos que no se trata de un cobarde escapismo, sino de una salida forzosa que obliga al artista a vagar espiritual y (si le es posible) físicamente sin encontrar su lugar, segregado de una sociedad prosaica y positivista donde el escritor es, según la parábola de Darío, un mendigo en la corte del Rey Burgués, repitiéndose la pregunta sin respuesta de Hölderlin: «... ¿y para qué el poeta en tiempos de miseria?». También Díaz Rodríguez, pese a su posición desahogada y a su más que sospechosa colaboración con el tirano Juan Vicente Gómez⁵, se sentirá un desterrado espiritual en su propia patria. Su fiebre viajera debe ser interpretada como otra emigración, no en busca de fortuna material, sino tras la belleza y la cultura. Sólo el alejamiento de ese medio hostil e insensible al arte que era su país, permite poner a salvo la creatividad, pagando a cambio, no sin cierto placer, el tributo del desarraigo. De este modo el viaje se convierte en una profesión cultural que confiere a su cosmopolitanismo un impulso activo, frente a la actitud más receptiva de otros escritores que, por falta de medios o de espíritu aventurero, conforman su universo intelectual con la lectura de libros extranjeros y la ambientación de sus gabinetes con exóticos objetos de importación.

El mar le ofrece todas las rutas, y literariamente le proporciona un gran tema del que sabrá sacar el máximo partido. La presencia del océano en su obra aparece tocada desde todos los ángulos, desde

3. De «Alma de viajero», en *Narrativa y ensayo*, op. cit., p. 369.

4. Vid. Angel Rama: *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

Françoise Perus: *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1976.

Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.

5. Sobre las circunstancias de la actuación política de Díaz Rodríguez, como colaborador de la dictadura militar de Gómez, vid. Luis Monguió: «M. D. R. y el conflicto entre lo práctico y lo ideal», en *Estudios sobre literatura hispanoamericana y española*. México, Ed. Studium, 1958.



el meramente descriptivo hasta el más complejo enfoque simbólico⁶. En *Sangre patricia* (1902), su segunda novela, asistimos a una tragedia en la que el mar y Tulio Arcos son igualmente protagonistas. Arcos esperaba a su mujer en Francia, quien viajaba desde las Antillas para iniciar su vida en común tras un matrimonio por poder. Pero ella muere repentinamente durante el viaje y es tirada al mar por miedo a que su enfermedad contagiara al resto de los pasajeros. Cuando Tulio Arcos conoce la desgracia empieza a sufrir alucinaciones, en las que, estimulado por la morfina y el éter, se ve transportado al fondo del mar. Allí se produce el encuentro con la amada. Arrecifes, algas, flores y madréporas; coloraciones extrañas producidas por la luz en el agua; nereidas, sirenas y toda la parafernalia acuática modernista, aparecen en las descripciones de Díaz Rodríguez cargados del erotismo de lo no consumado y enriquecidas por la belleza de lo sumergido. El mar es la amada y es la muerte. Toda la novela nos describe el efecto hipnótico que el mar ejerce sobre Arcos, hasta que su poder de imantación lo vence y, en el viaje de regreso a su país, se arroja por la borda. Consuma así una ceremonia de «amor necrofílico»⁷, como observa Hernán Vidal, en la que el perturbado protagonista, al dar rienda suelta a su estado patológico y elegir la muerte, no llega a cumplir sus débiles intentos por mejorar el estado real de su país, una Venezuela asfixiada bajo la tiranía⁸.

Pero el tratamiento del mar en su obra ofrece otros aspectos cuyo interés rebasa los límites estéticos del modernismo y se proyecta hacia vertientes temáticas que sólo serán tratadas ampliamente tras la eclosión del automatismo surrealista. En *Sangre patricia* el mar es fuente de irracionalidad: fuerza ciega que atrae y

6. Vid. Hernán Vidal: «*Sangre patricia*, de Manuel Díaz Rodríguez, y la conjunción naturalista-simbolista», en *El simbolismo* (Ed. de J. Olivio Jiménez) Madrid, Taurus, 1979.

7. Hernán Vidal, *op. cit.*, p. 340.

8. Es notable la incapacidad para la acción directa sobre su sociedad que manifiestan los escritores modernistas (excepto Martí), incapacidad que queda plasmada en casi toda la prosa del momento mediante el diseño de personajes como Tulio Arcos, el Alberto Soria de *Idolos rotos*, el José Fernández de la novela de Silva De *sobremesa* o el Reinaldo Solar de Rómulo Gallegos en *El último Solar*. Estos personajes consumen su energía interior entre la neurosis y el arte, sin encontrar el impulso para la acción social.



devora, actúa como el azar que conduce a lo desconocido, a lo maravilloso y finalmente a la muerte. Esta caracterización del mar unida al gusto por personajes que, como Tulio Arcos, se debaten en las arenas movedizas de la locura, nos indica ciertos aspectos que acercan a Díaz Rodríguez al surrealismo. Lowell Dunham⁹ deduce que este interés por lo patológico y lo onírico está respaldado no sólo por los conocimientos que Díaz Rodríguez pudiera tener como médico, sino también porque durante su estancia en Viena ya Freud empezaba a publicar sus estudios psiquiátricos, que tan seguidos iban a ser por André Breton y sus compañeros.

El tratamiento de naturalidad que Díaz Rodríguez, oculto tras la impassibilidad de narrador omnisciente, va a dar a los fenómenos mágicos ya nos habla de esa nueva actitud ante los hechos suprarreales. Para nuestro autor, como para los surrealistas y los narradores del realismo mágico, lo objetivo cotidiano y lo extraordinario son categorías que coexisten en un mismo plano de realidad, y por ello son descritas sin el menor asombro ni sorpresa. Este es uno de los rasgos que más relevante nos parece en la narrativa de Díaz Rodríguez, ya que otorga a su obra una proyección hacia la modernidad y la salva, en cierto modo, de la caducidad de tantos tópicos de la literatura de su época.

Pero más valiosa aún que su obra narrativa, es su labor como ensayista. Su «Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el Modernismo»¹⁰, escrito antes de 1908, es un documento de incalculable valor para conocer y completar el cuadro de tendencias múltiples que hacen del modernismo un movimiento esencialmente ecléctico. Las ideas que Díaz Rodríguez va engranando a lo largo de este texto iluminan distintos ángulos del fenómeno modernista haciendo valioso su contenido por diversos motivos. Así, un crítico como Max Henríquez Ureña, en 1918, reconoce que nuestro crítico es «... quien mejor ha tratado el tema»¹¹.

9. Vid. Dunham: *op. cit.*, p. 28.

10. Lily Litvack, en su compilación *El modernismo*, lo incluye con este título. En la edición de la Ed. Ayacucho, por la que citaremos, aparece reproducido bajo el título «Sobre el modernismo».

11. En *Rodó y Rubén Darío*. La Habana, Ed. Cuba Contemporánea, 1918, p. 80.





El primer valor que ofrece el ensayo es el de dar una lectura e interpretación del modernismo no como moda o escuela, sino como manifestación individualista, «contradictoria y anárquica»¹² que traduce un peculiar estado vital de los artistas del momento. La agudeza de visión de Díaz Rodríguez hacia el movimiento en el cual estaba implicado resulta asombrosa si consideramos que, años después, críticos con mayor perspectiva cronológica, incurrieron en lecturas reduccionistas de tan complejo fenómeno cultural, relegándolo a escuela esteticista y escapista.

El segundo aspecto que de este ensayo queremos destacar es el que viene a esclarecer y a afirmar la influencia del prerrafaelismo inglés en la conformación del modernismo. Hasta el momento, en que nuestras lecturas sobre la incidencia del prerrafaelismo sobre el modernismo sólo habíamos encontrado alusiones a un similar tratamiento de la mujer, y dentro de este enfoque los estudios más amplios vienen a ser los que Ricardo Gullón había dedicado a la presencia femenina en la poesía de Darío. En el ensayo de Díaz Rodríguez podemos constatar que el prerrafaelismo se extiende más allá de lo puramente formal y llega a tocar fondo en los mecanismos que rigen la creación del arte modernista.

En su ensayo nos habla de dos tendencias predominantes. La primera es la «tendencia a volver a la naturaleza, a las primitivas fuentes naturales, tendencia que no es propia del solo modernismo, como no lo ha sido ni lo es de ningún especial movimiento y escuela de arte, porque es causa primera y patrimonio de todas las revoluciones artísticas fecundas»¹³. En este sentido va a evocar como ejemplares el arte de Giotto y de los primitivos italianos, que vuelven a contemplar la naturaleza con espontaneidad e ingenuidad, reaccionando contra la superposición de un cristianismo oscuro y amenazante, el «... de aquellos negros y monstruosos Cristos de rígidos brazos interminables»¹⁴. Como en Rodó, el sentido religioso primitivo que se defiende es el del Evangelio, el del Cristo joven y sencillo predicando un ideal de pureza, tal como aparece exaltado en *La vida de Jesús* de Renan y en los escritos de Ruskin. En efecto,

12. *Narrativa y ensayo*, p. 351.

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.



los prerrafaelistas tienen para Díaz Rodríguez el mérito de haber sido «almas ingenuas transparentes y puras, bañadas en los propios manantiales de la vida. La naturaleza hablaba sin esfuerzo al través de estas almas, como sin obstáculos de extraña mediación»¹⁵.

Sin embargo, su adhesión al arte prerrafaelista no es en absoluto apasionada: les reprocha el haber caído en una superficial imitación del detalle, en un realismo que se detiene en la apariencia sin captar la «intensidad» de la vida que un solo detalle bien elegido podría plasmar. Concepto éste que, como señala Dunham, expresó Oscar Wilde en *De Profundis*.

La segunda tendencia que Díaz Rodríguez describe es la que apunta hacia un nuevo misticismo. «Misticismo en literatura no siempre es, aunque lo sea algunas veces, misticismo religioso»¹⁶, nos advierte. Así defiende «el Evangelio como nuevo canon de poesía a la serena luz desapasionada del arte», (idea que Alejandro Martí, un personaje de *Sangre patricia*, expone en un pasaje de la novela, y que debe ser considerado un ensayo dentro de la narración)¹⁷.

Este afán de conocimiento trascendente que en Darío se acoge al pitagorismo, en Díaz Rodríguez aparece apoyado en distintos momentos culturales: tras la exaltación del Evangelio nos conduce a través de la Historia por todos los puntos en los que la experiencia mística resurge: la obra de San Francisco de Asís, el misticismo misterioso de Leonardo, más universal y profundo que un simple culto cristiano, y la mística española del Siglo de Oro, de la que extrae la figura de Fray Luis de Granada, hasta llegar a la actitud mística de los prerrafaelistas.

Sin embargo no cierrá ahí su búsqueda. Encontrará elementos de compleja espiritualidad en el satanismo de Baudelaire, en el superhombre de Nietzsche, en la obra de D'Annunzio y en *De Profundis* de Wilde, obra que juzga como un evangelio moderno «... por su intensidad, casta belleza y penetración»¹⁸.

15. *Idem*, p. 352.

16. *Idem*, p. 356.

17. En las novelas modernistas es frecuente la existencia de discursos de tipo especulativo sobre arte, literatura o filosofía. Esas disquisiciones, que suelen exponerse de forma dialógica, tienen gran parentesco con el diálogo artístico entre Ernest y Gilbert en *El crítico artista* de Oscar Wilde. Gutiérrez Girardot las analiza dentro del género de la «novela de artistas». Vid. *op. cit.*, pp. 33 s.

18. Manuel Díaz Rodríguez: *op. cit.*, p. 357.



Ahora bien, todo este retorno a la naturaleza y la recuperación del misticismo primitivo que, en su viaje intelectual Díaz Rodríguez revisita guiado por Ruskin y Oscar Wilde, cobra un sentido más pleno si lo interpretamos a la luz de una amplia lectura cultural como la que el historiador Giulio Carlo Argan propone en su estudio «El revival»¹⁹. Según Argan el *revival* es consecuencia de una actitud ambigua, ni reaccionaria ni revolucionaria, sino fruto de una indecisión por parte del artista que experimenta «rechazo del presente» y «miedo al futuro»²⁰. Esta intención por revivificar gustos o estilos pretéritos van vinculados a momentos de «pensamiento o sentimiento decadente»²¹, y se acentúa con el romanticismo como reacción contra el positivismo burgués.

A la luz de la interpretación que Argan nos ofrece se desprende una reflexión que amplía la comprensión del fenómeno modernista: su eclecticismo radica en gran medida en la forma de efectuar ese *revival*. De una forma un tanto caótica los modernistas (pensemos sobre todo en Darío), evocarán tiempos que van desde la mitología grecolatina hasta Versalles pasando por la Edad Media y un Oriente ahistórico y atemporal. En lo que concierne a Díaz Rodríguez, la peculiaridad de su retorno cultural, igualmente ecléctico, es el haber practicado un *revival* dentro de otro: tras el encuentro con los prerafaelitas, al principio de su viaje inverso, se deja llevar por ellos a esas fuentes primeras de la naturaleza y el misticismo, accediendo a esa cultura primitiva no directamente, sino a través de la trama intelectual que ya Ruskin, Rossetti y su posterior admirador, Oscar Wilde, habían urdido.

Las palabras de Orlando Araujo resultan esclarecedoras:

«Díaz Rodríguez persigue la candidez, la pureza del sentimiento, la emoción ingenua, el mundo en el primer día de su creación y, por ello, nombra con voluntaria ingenuidad las cosas; quiere ser como un pastor, *corteja a la inocencia con el artificio de la cultura, y esta es precisamente su retórica.*»²²

19. En Giulio Carlo Argan et al.: *El pasado en el presente*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

20. *Idem*, p. 8.

21. *Idem*, p. 13.

22. Prólogo citado, p. XVIII. El subrayado es nuestro.

Esta noción de artificio que Araujo nos propone domina sobre toda la actividad intelectual de Díaz Rodríguez. Su lectura de la realidad la lleva a cabo a través de ese artificio que es la cultura cuando se lee, se estudia y se viaja «literaturizando» la experiencia, y, sobre todo, cuando sobre la realidad se extiende esa red sutilmente tejida que es su lenguaje modernista. Ni siquiera cuando en sus últimas obras, se inclina hacia el criollismo, en busca de esa naturaleza viva y originaria que en su ensayo había defendido, va a renunciar a ese artificio del lenguaje que es su estilo, uno de los más depurados y ricos de todo el movimiento modernista hispánico.

Queda así al descubierto, como fondo de su actitud literaria y vital, una dialéctica entre la desnuda ingenuidad deseada y los ropajes del artificio. Dialéctica entre la saturación de la mente que viaja y lee devorando cuanto ve (*lo pleno*) y la purificación de la mirada (*lo vacío*). Conflicto que se resuelve en muchas páginas de Díaz Rodríguez cuando el artificio, sin desaparecer, logra adelgazarse y hacerse transparente para ofrecernos sus vivas descripciones del mar y del paisaje venezolano, con sus olores, colores y sonidos. Este poder de evocación de lo natural a través del artificio contiene y concilia las tendencias intelectuales de nuestro escritor, y es precisamente ahí donde nos muestra el triunfo de su estilo modernista.

