

EL MUNDO SOCIOPOLÍTICO DESDE EL ABORDAJE DE LA NOVELA DE ARTISTA EN ÍDOLOS ROTOS DE MANUEL DÍAZ RODRÍGUEZ

Ramírez Ramírez, Juan Carlos*
Universidad de Los Andes
Venezuela

Resumen

El presente estudio tiene como ente de análisis la novela *Ídolos Rotos* (1901) desde dos perspectivas bien diferenciadas entre sí pero que a su vez permiten un análisis sistemático e íntegro tanto de la narración histórica como de la narración de ficción. Este trabajo discierne la noción sociopolítica del mundo narrado (contexto establecido en la trama) en donde se presenta y desencadena la novela, para tal fin se nutre del campo de la historia; a su vez articula argumentos que permiten ubicarlo dentro de la categorización de novela de artista con el fin de recuperar la realidad de la intencionalidad consciente y fenomenológica del mundo narrado.

Palabras clave: narración histórica, narración de ficción, *novela de artista*.

Abstract

The present study has as an entity of analysis the novel *Ídolos Rotos* (1901) from two perspectives well differentiated from each other but which in turn allow a systematic and comprehensive analysis of both the historical narrative and the fiction narrative. This work discerns the sociopolitical notion of the narrated world (context established in the plot) where the novel is presented and unleashed, to that end it draws on the field of history; In turn, it articulates arguments that allow it to be located within the categorization of the artist's novel in order to recover the reality of the conscious and phenomenological intentionality of the narrated world.

Keywords: historical narrative, fiction narration, *artist's novel*.

*Licenciado en Estudios Ambientales. Estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Los Andes-Trujillo. Correo: juancarlosramirez2016ve@gmail.com

Finalizado: Trujillo, Septiembre-2018 / **Revisado:** Octubre-2018 / **Aceptado:** Octubre-2018

El arte entendido como lenguaje universal de belleza está aprisionado en la barbarie de la Venezuela rural de principio de siglo XX. Esta parece ser la idea medular en *Ídolos Rotos* (1901), novela cumbre de la prosa del escritor mirandino Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), además de ser considerada uno de los clásicos de la narrativa venezolana. Según el poeta nicaragüense Rubén Darío, citado por Beltrán (1981), Díaz Rodríguez sobresale por su: «espíritu de excepción, de los pocos que forman la naciente y limitada aristocracia mental de nuestra América» (p. 15).

Comencemos por describir el accionar consciente y fenomenológico en que se centra la categorización literaria que tomamos para estructurar este análisis: en este particular la *novela de artista*, entiéndase por tal a la coyuntura histórico-filosófica que enfrenta encarnizadamente la función A y B, esta operación conmutativa radica en que A es el ideal, entiéndase este por sinónimo de utópico, meramente estético; mientras que el elemento B simboliza la realidad, que a su vez es sinónimo de lo concreto, lo operativo en el campo de poder social. Aun cuando la *novela de artista* se bate en duelo entre el ideal y lo real, es obvio que epistemológicamente no operaría sin la conmutación de este aparente antagonismo. A esta altura es claro, y en este particular tal cual reza el refrán: «polos opuestos se atraen», pues sin la divergencia entre lo utópico y lo concreto, es decir entre el ideal y lo real, resultaría imposible siquiera pensar el estadio de una novela de tal categorización.

Para Donaire Del Yerro (2016), la escisión entre el ideal y la realidad que expone Herbert Marcuse en su estudio fundacional sobre la *novela de artista* resulta coherente con la muerte de Dios, planteada por Nietzsche. Entiéndase a «Dios» como todo ente inmaterial, puramente estético, que ha dejado de servir al orden social de la modernidad, y por lo tanto es relegado y marginado al exilio de las

nuevas conveniencias sociales. Atendiendo a planteamientos de Rodó (1967), *Ídolos Rotos* bien puede posicionarse como una novela de artista idealista-postpositivista, en oposición a la novela de artista de corte romántico; por su parte según la clasificación de Marcuse (1972), se considera dentro de lo realista-objetivista, en ambos casos es evidente la intertextualidad: la sedimentación en ambas clasificaciones radica a que el protagonista (Albero Soria) se muestra consciente del mundo que habita, y aun cuando, a pesar de la gran incertidumbre y bamboleo que le caracteriza, hace el intento por poner en práctica el ideal artístico. Desde esta escisión el presente ensayo se centra, además del actante de Alberto Soria, en torno al cual se centra y desenvuelve la obra, en el grupo de intelectuales que hacen vida dentro de la misma (Emazábel, Sandoval, Romero y Alfonzo), es decir, de la exposición de las perspectivas de observación e internalización sobre el arte y la vida, las motivaciones psicológicas, y la actitud anímica de lo global y el grupo artístico que hace vida dentro de la dicotomía histórico-narratológico de la novela.

En virtud de lo expuesto con antelación, toda novela de artista es la presentación de un conflicto arquetípico para la mentalidad y el sentimiento de aquel momento de la evolución histórica, que enfrenta un ideal-artístico exacerbado que en mayor o menor grado vive su tragedia no solo en la imposibilidad de su ideal irrealizable, sino en la imposibilidad de una adecuación al mundo circundante. (cfr. Pérez, 2002).

Aparte de su valor artístico, *Ídolos Rotos* es la materialización del mundo por parte del escritor, es decir, de la intencionalidad refigurada y establecida en la trama de la novela y en particular de su relación directa con la temporalidad de Díaz Rodríguez, o como hemos dicho con anterioridad, la escisión histórico-narratológica que plasma la situación del país a finales del siglo XIX, en donde era «pan de cada día» conatos insurreccionales que estallaban por doquier,

ello se refleja en la obra en el bullir del plano de la administración pública en las figuras de políticos, castrenses y personajes zalameros que perciben las funciones públicas con ambición inescrupulosa y con el objetivo de enriquecer el arca individual en detrimento y ultraje del bien común, función que en la sana lógica es para lo que están investidos.

Atendiendo a planteamientos de Ricoeur (2004), la historia es un actante que orienta al escritor a comprender (refigurar) las tentativas cosmopolitas y sistemáticas, así como las competencias histriónico-culturales encargadas de la materialización narratológica que hace vida inherentemente dentro del discurso histórico (argumentos narrativistas). Al comprender la refiguración análoga entre la historiografía e *Ídolos Rotos*, e inmiscuirnos en el devenir de las postcomprensión del orden social que tenemos en el orden de las acciones, junto a la poética de la ficción como baluarte narratológico, se hace evidente una nueva concepción de las acciones, así confluyen: 1) tiempo que trasciende en historia, y 2) narración que se traspone en refiguración capaz de abrir nuevas perspectivas, todo ello en virtud del orden lógico y simbólico de acontecimientos y hechos capaces de transformar la praxis cotidiana en artificios inteligibles que el lenguaje permite mimetizar, aspectos universales que van desde la singularidad hasta lo intemporal de la condición humana.

En este sentido es de valor retraerse a los acontecimientos históricos del mundo en la historiografía nacional, para tal empresa tomamos como punto de partida la llamada *Revolución Azul* que toma poder en junio de 1868 (a escasos tres años del nacimiento de Díaz Rodríguez) a cargo, y con fugaz talante de redención, del general José Tadeo Monagas (fallecido en noviembre del mismo año), «entre los que destacaban como principales jefes sus hijos, sobrinos y fieles amigos» (Olivar, 2013. p. 35). Después, con el arribo de Antonio Guzmán Blanco, se conforma un círculo que excluía la dinastía de los Monagas,

en donde el fin justificaba los medios, o según palabras del coronel norteamericano Charles Lynch, citado por Olivar, 2013: «todo medio es aceptable (...) Decididamente seamos enérgicos y que impere la ley del terror» Esta frase parece ser el grito de guerra de los disidentes de los Monagas, y por tanto marcó el tiempo de los campos de poder político y social que vio nacer a Díaz Rodríguez, un año después de que Guzmán Blanco asiera el poder de la República, y de igual forma corresponde con el modo zafio e irrefragable con el hecho perpetuado por la tropelía en el tramo final de la novela, y deja todo el sabor objetivista-pesimista en el círculo de intelectuales (refiguración poética) que hace vida dentro de la obra.

El triunfo de los guzmancistas, simpatizantes del Partido Liberal, no garantizó la paz, sino por el contrario la nación se vio envuelta entre revueltas de caudillos que se autoproclamaban conservadores o liberales y que perturbaban la paz y estabilidad de la política. Para el tiempo de la narración la idea de los partidos políticos era una nueva noción en el plano social de la Venezuela de la época, que a partir de la disolución del estado confederado de la Gran Colombia (1831), surgen partidos inspirados en la Ilustración-francesa, de figuras tales como: Montesquieu y Rousseau, ello con el fin de repartir en la sociedad los poderes públicos, en oposición al poder absoluto de las monarquías o cualquier otra forma de gobierno totalitarista.

Al analizar el texto desde la materialización del mundo, es claro la evidencia que recorre el tiempo de revueltas de caudillos (José Tadeo Monagas, José Ruperto Monagas, Antonio Guzmán Blanco...) en su lucha armada por el poder; entonces la obra literaria se encuentra comprendida en el marco sociopolítico de la Venezuela de finales del siglo XIX hasta tendenciosamente el año de su publicación en 1901, tiempo de la dictadura de Cipriano Castro. En este período la supremacía política era ejercida por castrenses que con ímpetu bárbaro incursionaron e

hicieron vida dentro de la política, citase por ejemplo, la lenta disolución de los partidos políticos durante las dictaduras de Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez (1908-1935). Aun cuando Díaz Rodríguez se opone a la dictadura de Cipriano Castro, ocupa altos cargos políticos y diplomáticos en la dictadura de Juan Vicente Gómez, esto, lejos de profundizar en el presente ensayo, sí se hace la acotación.

Partiendo de lo ya expuesto, *Ídolos Rotos* es una novela de artista de corte realista-objetivista, pero no del corte de las novelas de artista de Europa del siglo XVIII-XIX, sino arraigada (es evidente, pero hay que resaltar) a la novela de artista en el ámbito de la literatura hispánica, esta tuvo principio a finales del siglo XIX (tardía en comparación con la novela de artista europea) considerando a José Martí «autor de la primera novela de artista hispanoamericana, “Amistades funestas” (1885) y uno de los fundadores del Modernismo» (Donaire del Yerro, 2016, p. 3). En este punto nos detenemos en el Modernismo, movimiento-estilístico literario que por consenso mayoritario coincide con la publicación de *Azul...* (1888) obra del poeta Rubén Darío, que es tenido como padre del movimiento y orgullo de Latinoamérica; en la estructura el Modernismo se caracteriza por el Preciosismo en el discurso, el empleo de extranjerismo (sobremano galicismos); en su contenido está influenciado por el Parnasianismo y el Simbolismo francés; pero también el Modernismo hispánico tiene un marcado estigma de lo político, cualidad esta última que destaca la novela de artista hispánica y que se diferencia de sus hermanas europeas (la novela de artista francesa y la novela de artista alemana).

El arte, quizá la esencia más frágil en los Campos de Poder (Bourdieu, 2002), en *Ídolos Rotos* parece estar castrado por la cruenta sociopolítica y por tanto barbarie del contexto de la obra, que como hemos dicho en reiteradas ocasiones, es el reflejo en donde se formula, y que pretende criticar con el fin de

moralizar o sensibilizar al lector, constructor activo de la sociedad, o según palabras del mismo Díaz Rodríguez:

Con el tiempo, esforzándonos mucho, borraríamos hasta la memoria del desierto moral que hoy es nuestro país, y quedaríamos en poder de una vasta organización de propaganda, en apariencia platónica, fácil de convertir en sólida organización política, el cual presentase a los de arriba el obstáculo y barrera, y sirviese a los de debajo de salvaguardia y apoyo (Díaz Rodríguez, 1981, p. 230).

Es clara la intención renovadora en la obra, el artista en el intento de abrir paso a la modernidad en oposición a la barbarie, de la civilidad en oposición a lo castrense, ve la salvación de la sociedad en el arte, o bien si atendemos a la «afirmación de Gombrich de que no existe, realmente, el arte con “A” mayúscula, sino tan solo artistas» (Gombrich, citado por Cano, 2014, p. 140). A esta altura vale la pena citar al círculo de intelectuales que están en el texto, y que de una manera u otra son los desterrados de los contertulios que los dan de menos en razón de su pasión y forma de vida al arte, y por tanto forman un dialogismo distinto a la sociedad circundante. Por su papel en la obra este grupo está presidido por la figura de Alberto Soria, personaje en torno al cual gravita la mayor parte del texto, a él lo acompañan en la trama que interesa al presente análisis, y que es el grupo de la intelectuales que se manifiesta en la obra son, además de Alberto: Sandoval; Romero; Emazábel; y Alfonso.

Alberto Soria, como figura protagónica y en torno a la cual se hilvana la historia de la novela, lo ubicamos en el ápice del grupo de intelectuales; Emazabel por su papel estimulante en la conformación del plan de crear un núcleo intelectual en donde se debatiera e hiciera propaganda de una nueva «conciencia nacional» que a través de la consolidación y adición de otros que proclamasen la nueva identidad nacional en aras de crear un nuevo partido político, que viese como objetivo principal la dignificación

del arte en el devenir de la sociedad, este acontecimiento a nuestro entender crucial para la comprensión y culminación de la novela da cuenta de los atributos constitutivos y psicológicos que caracterizan a Emazábel; a la derecha del lector ubicamos a Romero, por considerarlo, luego de Emazábel, el amigo más fiel a Alberto; a la izquierda Sandoval; y, de cimienta Alfonzo, por ser este el único que manifestó su desacuerdo frente a la idea de conformar el grupo, que a posterior, se deseó en la novela, sería partido político, de la ya tan idealizada «nueva identidad nacional».

En las tres figuras periféricas que forman el triángulo del Grafico 1 (Alberto, Romero y Sandoval), se identifica el talante pesimismo filosófico (Schopenhauer, 2001) frente a la adversidad de los conturbios, por ello, son propensos a ser personajes a tiempos grises que están muy condicionados al azar de los acontecimientos, es así que a momentos son sujetos tristes, de acerba nostalgia por el cosmopolitismo de civilizaciones florecientes o de pueblos modernos y prósperos, tal es el caso de París en donde Alberto y

Sandoval habían hecho vida. Con base en ello aseguramos que Alberto, Romero y Sandoval son personajes a tiempos melancólicos, que ante incidentes se ven desgarrados por la incompreensión de su país, sintiéndose estériles en su propósito de realizar su Yo interno, o según palabras del propio Díaz Rodríguez: «Rechazados por el medio hostil, se retraían a su propia timidez, y quedaban recludos, aislados como un ghetto o como un hospital de leprosos» (p.225).

El plan de crear un partido político en donde los intelectuales estarían al frente, se refleja en la novela a través de la declaración, a modo de un manifiesto oral, recuérdese que los manifiestos artísticos, en el tiempo inmediato a la publicación del libro, eran empresa frecuente (citase como ejemplo: Manifiesto Surrealista, Manifiesto Creacionista, Manifiesto Ultraísta...). Es importantísimo resaltar que el grupo verdaderamente se conforma como un bloque sólido «Somos doce –dijo uno–. Como los apóstoles» (p. 232), y al decir del texto eran doce y los doce estaban de acuerdo, con excepción de

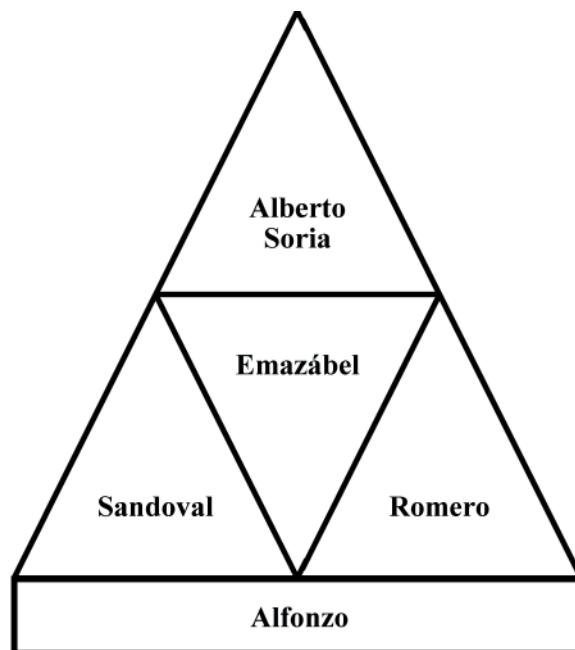


Grafico 1: Grupo de Intelectuales y su relación simbólico-espacial en *Ídolos Rotos*

uno de ellos, Alfonzo que vio (y coincidimos en su opinión), mucho de utopía en los razonamientos declarados por Emazábel, exceptuando a Alfonzo, la afirmación del grupo estaba consolidada contra viento y marea, y el grupo de intelectuales afirmaba el arte como valor base y primordial para el porvenir y beneficio sin lucro de la nueva identidad nacional que en sus pensamientos era clara como la luz del Sol.

El plano final de la obra se ve abruptamente interrumpido cuando Alberto en compañía de Romero irrumpen a la otrora Escuela de Bellas Artes, recién convertida en cuartel provisional tomado por las tropas del general Rosado, y al dirigirse al último piso, donde eran expuestas sus estatuas (la Venus Criolla; y, El Fauno y la Ninfa), e ingresar al salón, dan con la escena grotesca de que los soldados apertrechados en el lugar habían profanado por lascivia las obras de arte, «los soldados, entre una frenética explosión de erotismo bestial, con las puntas de sus bayonetas habían simulado, en los blancos cuerpos de las estatuas, el sexo de las diosas. Y no pudiendo ya violar campesinas en los ranchos de la sabana y en los bohíos del monte, violaron, con sus caricias de brutos, las blancas diosas de yeso» (p. 354). Es claro que la conmoción que embarga a Alberto es la explosión catastrófica, según Barthes (1991), el sujeto se sumerge en una «crisis violenta (...) como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo» (p. 54), se observa que sufre una desesperación violenta, y la destrucción total de sí mismo, en este sentido, parece hacer referencia a la identidad nacional. Por su parte Romero, adquiere una actitud reservada y de consuelo con su compañero: «adivinado y respetando el dolor de su amigo (...) le asía del brazo, y, atrayéndole a sí, le decía: – cálmate, cálmate y vámonos. Vámonos. Aquí nada hacemos» (pp. 354-356).

Las ideas y el imaginario de llevar a consumación el «nuevo ideal nacional»

declarado por Emazábel y afirmado de buen ánimo por el apostolado de intelectuales, quizá con la salvedad de Alfonzo, se vio desbastado por la fuerte transgresión de símbolos, que dejó a su protagonista central (Alberto Soria) solo y expuesto, por la inversión de valores y símbolos; es pues esta sentimentalidad lo que constituye lo obscuro y bárbaro en el final tétrico de *Ídolos Rotos*, que deja en suspenso, incluso hasta hoy, la creación del nuevo ideal nacional del arte por el arte, y la condición de que el salvajismo está arraigado a la identidad nacional de los países en subdesarrollo, pues además de los hechos, en el lenguaje simbólico, de todas las imágenes-estatuas-símbolos albergados en la «Escuela de Bellas Artes», solo una no fue inmortalizada «la estatua del Fauno era, en efecto, la sola estatua respetada por la chusma» (p. 354).

A este respecto citaremos a Borges (2005), sobre el simbolismo entrañable de la imagen del fauno: «Eran lascivos y borrachos (...) Tenían emboscadas a las Ninfas (...) y eran tan repulsivos (...) [que] el recuerdo de los Sátiros [Faunos] influyó en la imagen medieval de los diablos» (p. 201), tal acontecimiento simboliza la miseria de mundo circundante que impacta el sentimiento, la estética propia y «todo orgullo, desde el simple y brutal orgullo del macho, hasta su más noble orgullo de artista» (Díaz Rodríguez, 1981), pues la dinámica interna y sobre todo el final del texto da a entender que en medio de la barbarie los valores artísticos se ven reducidos a no más que pasatiempos, y es poco fructífero la perfección del arte en esa época; en tal materialización, el artista más aceptado será el que se mueva en una mediocridad que le resulte cercana a la masa.

A pesar del mundo en conflicto de la obra (que como dijimos es noción histórico-filosófico-narratológico) creemos en la lucha entre el sedimento y el cambio de paradigmas sociales, y puede que con ello coincidamos con lo que Manuel Díaz Rodríguez quiso decir, que es por medio del arte que las civilizaciones pueden llegar a emanciparse

de la barbarie, de tal manera la novela *Ídolos Rotos* hace un llamamiento, entre la historia y la ficción, a los atemporales valores de la estética desde ideales humanísticos, en donde el respeto, la educación, la cultura, estén obligados a ser lineamientos antes que derechos, solo así la sociedad tendrá el esfuerzo al mérito de ser entendida con el sentido de identificarse en familia (identidad nacional), para construir la nueva República, en donde la fuerza de la cultura sea el fin del trabajo moral y estético, y no, convertir el ídolo de la pasión en víctima del artista que quizá es el único actante del ideal.

Referencias bibliográficas:

- Barthes, R. (1991). *Fragments de un discurso amoroso*. Siglo XXI editores. México.
- Borges, J. (2005). *El libro de los seres imaginarios*. Alianza Editorial. España.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*. Anagrama. España.
- Beltrán, E. (1981). *Estudio preliminar de «Ídolos Rotos»*. Monte Ávila Editores. Venezuela.
- Cano, W. (2014). *La novela de artista en la luz difícil de Tomás Gonzales: El arte como evasión de la realidad*. Revista Íkala. Colombia.
- Díaz Rodríguez, M. (1981). *Ídolos Rotos*. Monte Ávila Editores. Venezuela.
- Donaire Del Yerro, I. (2016). *La novela de artista y la reformulación de Ricardo Piglia en la sociedad del espectáculo*. Universidad Autónoma de Madrid. España.
- Marcuse, H. (1972). *El arte como forma de la realidad*. Revista Digital [en línea] *New Left Review*, número 74 (julio-agosto, p.p. 51-58. Disponible en <https://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm#top> [Consultada 16/02/2019].
- Olivar, J. A. (2013). *Los linderos de Santa Rosalía, huerte armada de la Revolución Azul*. Grupo editorial Macpери. Venezuela.
- Pérez, F. (2002). «Introducción» *Los sufrimientos del joven Werther*. Editorial Planeta. España.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I*. Siglo XXI editores. México.
- Rodó, E. (1967). *Obras completas*. Aguilar. España.
- Schopenhauer, A. (2001). *El mundo como voluntad y representación*. Biblioteca Edaf. España.