

La figura finisecular de la “amada muerta”, de Europa a las Américas: *Sangre patricia* de Manuel Díaz Rodríguez

Dunia GRASS. Universidad de Barcelona

*"(...)And neither the angels in Heaven above
Nor the demons down under the sea.
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee (...)"*

Edgar Allan Poe

Siguiendo el hilo de estos conocidos versos de Edgar Allan Poe (“(...) Y ni los ángeles arriba en el cielo ni los demonios bajo el mar / podrán separar mi alma del alma / de la hermosa Annabel Lee(...)”). Nos encontramos con un motivo recurrente en distintas tradiciones literarias. Este motivo, es de la figura que se ha dado en llamar de la “amada muerta”, en la que el amor y la muerte se funden hasta desdibujar sus límites e identificarse por completo, aparece en la literatura de forma temprana, hasta el punto que es difícil poder datar su origen que, seguramente, puede proceder de una tradición sincrética, fruto de la lírica popular mezclada con elementos de la mitología clásica. En esta comunicación nos ocuparemos, sin embargo, no de aventurar una genealogía del motivo, sino de la llamativa y significativa recurrencia del mismo en ámbitos literarios muy diversos en un momento muy específico, el del tránsito a la modernidad.

Cabe recordar que Ricardo Gullón observaba esta coincidencia tanto en su estudio ya clásico, *Direcciones del Modernismo*, como en artículos tan esclarecedores como “Eros y Thanatos en el Modernismo”, donde establece la línea de una posible tradición literaria en torno a la figura de la “amada muerta” que atravesaría todo el siglo diecinueve, desde el Romanticismo, hasta llegar al veinte, pasando por el Modernismo y desembocando finalmente en el Surrealismo. Gullón sitúa el inicio de esta tradición en la obra del místico sueco Emanuel Swedenborg *Amor conjugales* (1768), muy leída a lo largo del s. XIX a juzgar por el eco que de ésta puede escucharse en textos como *Aurélia* de Gérard de Nerval, que se inicia justamente con una referencia explícita al filósofo nórdico: “El sueño es una segunda vida (...) Los

primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte (...) Swedenborg denominaba "memorabilia" a estas visiones (...). La importancia del sueño (o, mejor dicho, de la ensoñación) en el pensamiento de Swedenborg entra en contacto con la creencia de que tras la muerte el hombre sigue viviendo tal y como lo hizo en la tierra, ya que conserva su entidad corporal. Por ello conserva asimismo todas las pasiones y necesidades, incluidas el amor y el deseo sexual, que cristalizan en las "nupcias celestes" que tienen lugar en un "tercer cielo". Y será a través de la ensoñación que la presencia de la "amada muerta" se hará posible en las obras que trataremos a continuación.

Entre las obras en que aparece este motivo recurrente, podemos incluir *La morte amoureuse* (1836), *Arria Marcella* (1852) y *Spirire* (1866) de Théophile Gautier, *Véra* (1876) de Villiers de L'Isle-Adam –en Europa–, *Anabel Lee* y *Ligeia* (1838-1839) de Edgar Allan Poe y *Maud-Evelyn* (1900) de Henry James –en Norteamérica– y, finalmente, *Sangre patricia* (1902) del venezolano Manuel Díaz Rodríguez –sobre la que hablaremos más extensamente–. En todas ellas, la pasión amorosa traspasa los límites temporales de la vida para extenderse incluso más allá de la muerte, hasta llegar a ese "tercer cielo" visionado por Swedenborg en el que las almas toman cuerpo y se dejan dominar por el deseo. Esta nueva vida futura en la que el amor sobrevive a la muerte se hace posible entreverada con la ensoñación, como se observa en todas estas obras, en las que, de un modo u otro, se consigue la victoria sobre la secuencialidad y la irreversibilidad del tiempo propugnadas por la razón. Porque el triunfo de la "amada muerta" en la iconografía finisecular significa justamente el triunfo sobre la razón y el tiempo, sobre las leyes de la naturaleza y sobre la rígida moral imperante.

No obstante, hay que hacer una salvedad: en ninguna de las obras citadas se produce un desenlace similar al de *Sangre patricia*. En ningún caso sigue el amante a la amada en el camino hacia su unión eterna, aunque se sientan tentados a ello.

Tanto en *Arria Marcella* como en *La morte amoureuse*, por ejemplo, se formula un exorcismo que fulmina a la criatura cuyos encantos atraen fatalmente al protagonista. En *Ligeia*, por su parte, asistimos al proceso de una reencarnación, experimentada por el espíritu de la difunta primera esposa del protagonista, lady Ligeia, que, al parecer, toma el cuerpo de su rival, lady Rowena, hecho que le permite vivir su amor sin trabas en una nueva vida terrena. Por su parte, el cuento de Henry James, *Maud Evelyn*, se inspira en el poema de Robert Browning, "Evelyn Hope", que se inicia anunciando la muerte de la joven Evelyn Hope y termina con la promesa de una nueva vida: "I loved you, Evelyn, all the while / My heart seemed full as it could hold? / There was place and to spare for the frank / young smile. / And the red young mouth, and the hair's / young gold. / So hush, I will give you this leaf to keep: / See, I shut it inside the sweet cold hand! / There, that is our secret: go to sleep! / You will wake, and remember, and understand". En *Maud Evelyn* podría considerarse que el protagonista sigue a su amada en la muerte para reu-

nirse con ella en la otra vida, como sucede en *Sangre patricia*; no obstante, el protagonista de *Maud Evelyn*, Marmaduke, es un ser absolutamente pasivo que muere de consunción, no como consecuencia de un acto de la voluntad, como resulta en el caso de Tulio Arcos, quien se lanza a las aguas donde se halla sepultada su amada. Quizás sea *Véra* de Villiers de L'Isle-Adam la que presente un paralelismo más claro con la obra de Díaz Rodríguez, incluso desde el punto de vista argumental, porque relata justamente la historia de un hombre, el conde d'Athol, que pierde a su joven esposa poco después de su boda y se ve inmerso en un sueño idílico en el que continúa viviendo con la amada muerta, porque "L'Amour est plus fort que la Mort" (De L'Isle-Adam 1968, 15). Esta frase inicial, que procede de otra frase parecida tomada del *Cantar de los Cantares* ("el amor es fuerte como la muerte"), aparece ya en *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier. De esta forma, Villiers De L'Isle establece una filiación entre ambos textos, puesto que presentan analogías. Así, D'Athol continúa creyendo que su amada vive porque para él vive en su pensamiento ya que la continúa amando, es por este motivo que el conde

vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée! Il ne pouvait que la trouver toujours présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne (De L'Isle-Adam 1968, 21)

y lo mismo le sucede a Tulio:

A veces; ya de día, ya por la noche, estando en casa o en la calle, **notaba** junto a él, junto a su presencia real, otra no menos real aunque invisible presencia. A menudo se volvía con la sensación precisa y neta de hallar alguien a su espalda; y aun al volverse contestaba, como si alguien lo estuviera llamando por su nombre. (...) hasta enseñorearse de su espíritu, la convicción de que Belén, caso de no vivir como antes vivía, a menos de cierto modo y en alguna parte vivía de seguro (Díaz Rodríguez 1982, 219).

El conde d'Athol continúa viviendo su ensueño de amor de recién casado mientras Tulio Arcos sueña lo que habría podido ser justamente ese amor junto a Belén, por eso debe imaginar lo que no ha vivido:

Reanudaban su diálogo de amor interrumpido, como si no los tuviera separados la muerte (...) Hablaban y sonreían. Tulio empezó a vaciar su corazón de cuantas cosas dulces había atesorado en él para la esposa (Díaz Rodríguez 1982, 191).

Esta recreación de la realidad también juega un papel muy importante en *Maud-Evelyn* de Henry James, ya que el protagonista de esta narración es capaz de crear un futuro a una joven que murió años atrás siendo todavía una niña. Por su parte, el protagonista de *Véra* se siente obsesionado por la imagen de la amada, que se le aparece como si ésta fuera real por cualquier rincón de la casa, e incluso llega

a escuchar su voz susurrante que lo llama, que lo busca, y que acabará entregándole la llave del panteón que le permitirá unirse para siempre, finalmente, con la esposa, para poder saborear lo que hasta ahora sólo ha recordado o imaginado:

Un frais éclat de rire musical éclaire de sa joie le lit nuptial; le comte se retourna. Et la, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entr'ouverte en un sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin! La comtesse Véra le regardait un peu endormie encore. –Roger!...dit-elle d'une voix lointaine. Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, -oublieuse,- immortelle! Et ils s'aperçurent, alors, qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être (De L' Isle-Adam 1968, 26).

Como el conde d'Athol, Tulio, sonámbulo, llega al extremo de ver fantasmas y de creer en ellos, simplemente por la fuerza del deseo:

Cada vez, al despertar, veía, posada a los pies de la cama, una forma de mujer, de lineamientos vagos e indecisos, cual capricho de la niebla o fugitiva apariencia fantástica de un claro de luna. Al hacer luz, el fantasma se desvanecía (...) Y por entre flores y boscajes, los dos amantes, uno junto a otro, caminaban deshojando una flor en figura de estrella, como una margarita, o dándose besos tímidos en la sombra discreta, según reinase el día o la noche, porque en el ideal paisaje del sueño, como en el paisaje real, ya reinaba la noche, ya el día, y la noche era estrellada, merced a millones de errantes noctíflucos y medusas (...) Al despertar, los labios de Tulio guardaban, con el sabor del beso, la salsedumbre de la ola (...) (Díaz Rodríguez 1982, 217 y 220).

Porque es la fuerza del deseo la que permite que los sueños se conviertan finalmente en realidad. En ambos su deseo es tan intenso, su esperanza tan firme, su amor tan absoluto, que el gran sueño de la vida y la muerte entreabre sus puertas infinitas.

Ambos protagonistas siguen a sus amadas más allá de la muerte, como nuevos Orfeos redivivos en busca de sus Eurídicés, tras haber experimentado un dolor que se asemeja asimismo al de Hamlet al perder a Ofelia, figuras también propias de la imaginería presente en los artistas plásticos finiseculares, en pintores sobradamente conocidos como Dante Gabriel Rossetti ("Hamlet and Ophelia", 1858 y 1866; "The first madness of Ophelia", 1864), Millais ("Ophelia"), Odilon Redon ("Ofelia", 1912; "Orpheus", 1903), Gustave Moreau ("Orfeo") o Alfred Kubin ("La novia de la muerte", 1900), o menos populares como Franz von Stuck, ("Orpheus", ca. 1924), E.Levy-Dhurmer ("La muerte de Orfeo", 1866) o Jean Delvill ("Orfeo", 1893), entre muchos otros que representan o recrean en alguna de sus obras tanto el

episodio mítico como el literario. Por poner sólo un ejemplo, la descripción que Díaz Rodríguez hace del entierro de su esposa Belén en alta mar, rodeada de flores de trapo –artificiales, como las del ideal huysmaniano– y algas –las famosas “uvas del trópico” que debían dar nombre a la novela– coincide no sólo con la representación pictórica del episodio literario, sino también con otras descripciones o, mejor dicho, recreaciones de esta figura literaria, como la ensayada por Arthur Rimbaud, en “Ophélie”. “Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles/ La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,/ Flotte tres lentement, couchée en ses longs voiles.../-On entend dans les bois lointains des hallalis. (...)” (Rimbaud 1943, 76-77).

El motivo de la “amada muerta” muestra así la internacionalización de la literatura finisecular, al poner de relieve los nexos de unión cultural entre el Viejo y el Nuevo Continente, dibujando una relación a tres bandas que conecta a Europa con Norte y Sudamérica. Al destacar esta relación, no se quiere hacer sólo referencia un fenómeno de intertextualidad –existente como es obvio, reconocido en muchos casos e incluso reseguído críticamente, como sucede con la deuda de Poe hacia la literatura francesa (Lemonnier 1948)– una deuda que, como es sabido, se invierte –o de Henry James hacia Poe (Hocks 1990) y, evidentemente, de Manuel Díaz Rodríguez, como tantos otros escritores hispanoamericanos, hacia todos ellos– limitado al homenaje de los autores por otros, sino a la validez de un tema, repetido una y otra vez que, incluso, puede resultar en algunos casos de lo que se ha denominado un “polen de ideas” –si podemos tomar prestado con Darío Villanueva (1991) la idea a Faulkner– que, en la coincidencia, demuestra su efectividad.

El amor, la belleza, el sueño y la muerte se entrelazan en todos estos ejemplos citados, como si sobre ellos pesase aún el lastre romántico, como señala Mario Praz en su estudio *The romantic agony*.

To such an extent were Beauty and Death looked upon as sisters by the Romantics that they became fused into a sort of two-faced herm, filled with corruption and melancholy and fatal in its beauty –a beauty of which the more bitter the taste, the more abundant the enjoyment (Praz 1970, 31).

Apreciación que, para finalizar, puede verse corroborada por Edgar Allan Poe, para terminar así también como empezamos, citando uno de sus inquietantes poemas, en el que la belleza y la muerte aparecen de nuevo intrínsecamente unidas, como sucede en la mayoría de sus narraciones, comenzando por *Morella* y terminando por *The fall of the House of Usher*, sin olvidar la misma a *Ligeia*, entre otras muchas:

I could not love except where Death/ Was mingling his with Beauty's breath (Poe 1965, 1 57).

Referencias bibliográficas

- Browning, Robert. 1962. "Evelyn Hope". *The poetical works of Robert Browning (complete from 1833 to 1868 and the shorter poems thereafter)*. Nueva York, Oxford University Press.
- De L'Isle-Adam, Villiers. 1968. "Véra". *Contes cruels*. Paris, Garnier.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1982. "Sangre patricia". *Narrativa y ensayo*. Caracas, Ayacucho.
- Gautier, Théophile. 1979. "La morte amoureuse". *Nouvelles*, Genève, Slatkine.
- 1979. "Arria Marcella" y "Spirite". *Romans et contes*. Genève, Slatkine.
- Gullón, Ricardo. 1971. *Direcciones del Modernismo*. Madrid, Gredos.
- 1973-74. "Eros y Thanatos en el Modernismo". *Palabra de escándalo*. Barcelona, Tusquets.
- Hocks, Richard A. 1990. *Henry James: a study of the short fiction*. Boston, Twayne Pub.
- James, Henry. 1964. "Maud-Evelyn". *The complete tales of Henry James*. Nueva York, J. B. Lippincott Co.
- Lemonnier, Léon. 1947. *Edgar Poe et les conteurs français*. Paris, Aubier.
- Poe, Edgar Allan. 1965. "Annabel Lee" y "Ligeia". *The complete works of Edgar Allan Poe*. Nueva York, AMS Press Inc.
- Praz, Mario. 1970. *The romantic agony*. London, Oxford University Press.
- Rimbaud, Arthur. 1943. "Ophélie". *Oeuvres complètes*. Genève, Éd. Albert Skira.
- Villanueva, Darío. 1991. *El polen de ideas*. Barcelona, PPU.