



Cartografías literarias

Gregory Zambrano

Prólogo de
Francisco
Javier Pérez



el otro  el mismo

Gregory Zambrano, *Cartografías literarias*, Mérida (Venezuela), Ediciones El otro el mismo-Universidad de Los Andes-CDCHT, 2008, 270 p.

*Ninfas, voluptuosas y castas:
El imaginario femenino
en la Novela Decadentista venezolana*

Decadentismo, entre la estética y el sincretismo

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX, Hispanoamérica experimentó el surgimiento de una nueva sensibilidad que inmersa en el modernismo, daba cuenta de un proceso de asimilación y al mismo tiempo, de contraste frente a tendencias europeas, principalmente francesas, que proponían modelos de representación de la vida de los sujetos sometidos a los avatares del proceso de modernización. En Venezuela, esa nueva sensibilidad, que los mismos contemporáneos de entonces llamaron “decadentismo”, produjo un número de obras que revisten gran importancia para la literatura y la historiografía. Novelas como *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez, *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904), de Pedro César Domínici, entre otras, conforman referencias obligadas a la hora de definir esta tendencia, que por demás no ha sido muy estudiada por la crítica y la historiografía venezolanas.

En ese marco, es importante apreciar el lugar que le corresponde a la mujer, representada entre las contradicciones de un proyecto de

educación cimentado en los manuales de urbanidad y buenas costumbres, y la percepción dialéctica de su actuación entre los moldes de comportamiento impuestos en función del espacio privado y las nuevas dinámicas que imponía el espacio público. Este aspecto, entre otros, conforma un imaginario que es factible de ser estudiado y analizado como una huella que en el lenguaje fue dejando la transición de entre siglos y la dinámica fundacional de la ciudadanía.

Importa tener en cuenta, a la par que los problemas derivados del fenómeno de representación del papel de la mujer, lo que corresponde a la recepción de obras literarias que, entre otros factores, atendía a la demanda que las mismas mujeres, muchas de ellas lectoras nuevas, manifestaban y que moldeaban una manera distinta, esta vez inclusiva, de un consumidor novedoso: “Entre esos factores se debe considerar que los parámetros de recreación, distracción, amenidad y dotes morales y sentimentales que comenzaba a reclamarse a las lecturas destinadas a las damas, no podían satisfacerse en plenitud desde la sentencia o el manual. En estas últimas formas discursivas, necesariamente quedaba fuera uno u otro requerimiento. Era improbable que un manual recreara, cuando la intención que lo guiaba era el fin didáctico con fuerte marca restrictiva. La sentencia quedaba en desventaja por razones semejantes. La poesía, por su parte, invitaba al recogimiento, al disfrute personal e íntimo, en tiempos en los cuales se buscaban temas más ligeros que sirvieran para sazonar las conversaciones de salón. Hacía falta, entonces, un tipo de elaboración escrita que cubriera todas las exigencias anteriormente enunciadas, y ello fue lo que, sin duda alguna, supo atender la novela”¹.

Y en esa realidad discursiva, exigente y exigida, se va a producir un espacio dinámico, que se vuelca hacia la exploración de temas nuevos, interesantes, que sirvieran como una verdadera alternativa para las lectoras finiseculares. Dentro de las opciones temáticas, que fueron variadas y aupadas principalmente por publicaciones periódicas, hubo algunos autores que alcanzaron una amplia difusión.

Tal es el caso de Pedro César Domínici, cuyo reconocimiento, valga decir, se quedó encerrado en la recepción de su época principalmente y sobre el cual ha caído, injustamente, un gran silencio.

Fin de siglo y eclecticismo estético

Pedro César Domínici (1872-1954) se encuentra entre los escritores más activos de su generación (diplomático, ensayista, narrador, editor). Junto a los cuentistas Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl fundó y promovió la revista *Cosmópolis* (1894-1895), que se convirtió en una publicación clave para comprender el ímpetu de la recepción del modernismo en Venezuela. Para el caso de los venezolanos que se comprometen en la empresa de *Cosmópolis*, la pretensión universalista estaba bien fincada en la conciencia nacional; no era simplemente arrojarse la absorción absoluta de las tendencias y motivos foráneos, sino una especie de decantación de lo propio, lo cual se desprende de las observaciones del mismo Pedro Emilio Coll: “La revista *Cosmópolis*, de nombre stendhaliano a la sazón de moda, y en la que colaboré, incluía entre sus primordiales objetivos, además del contacto con literaturas extranjeras que creíamos necesarias para nuestra educación estética y social, el intenso deseo de revivir o despertar la observación inmediata y contemporánea de nuestro contorno nacional. Nuestra *Cosmópolis* ideal, de corta duración, no aspiraba a ser propia, con vistas a la humanidad. Profesábamos con un nativismo fundamental, un ingenuo internacionalismo sentimental, y de ese modo lo expuse en la sección que me correspondía”².

Esta publicación se contrastaría con otras que llevaban objetivos más implicados en la revisión de los temas nacionales o latinoamericanos, principalmente, razón por la cual se le acusó de escapista; sin embargo, el pregonado ‘cosmopolitismo’ de *Cosmópolis* “no era entendido como una vocación exotista sino como una necesidad de renovar la literatura nacional con el conocimiento y el

contacto de las nuevas corrientes artísticas”³. Cuatro novelas integran el *corpus* más importante de la novelística de Pedro César Domínici: *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901), *Dionysos* (1904) y *El cóndor* (1925). De ellas, la primera, sobre la cual enfocaremos principalmente nuestro empeño analítico, “lleva al extremo la formulación de las tesis filosóficas cuyo trasfondo lo constituye lo más pesimista y oscuro del romanticismo crepuscular”⁴.

La corriente donde con mayor énfasis se ha ubicado la novelística de Domínici es en el *decadentismo*, tendencia que se convirtió en una plataforma de apreciación, de incorporación de orientaciones diversas (romanticismo, positivismo, naturalismo, simbolismo), que como una forma perfectamente extravagante, permitió la coexistencia de variaciones creativas exotizantes, lo cual, al decir de Maurice Belrose también representa “el carácter fundamentalmente sincrético del modernismo”⁵. Esta tendencia fue definida por Pedro Emilio Coll como “una intensa y pasajera neurosis que corrió como un largo calofrío de uno a otro extremo del continente, que sacó de la inercia a algunos y puso la pluma entre los dedos a muchos amantes tímidos de la sagrada belleza”⁶.

En ese margen de temas y motivos, el decadentismo se impone como un doble del pesimismo, de la pulsión de muerte, siempre como una posible salida ante el desconcierto, es decir, la sumatoria de elementos no sólo temáticos sino también posturas firmes ante las presiones de la vida y ante el arte. Ello de manera general, se aprecia en la incorporación de elementos propios del romanticismo, el naturalismo, y las tendencias poéticas del parnasismo y el simbolismo⁷.

El positivismo dicta las pautas

El decadentismo, de amplios horizontes temáticos, de aspiraciones eclécticas y con ello universalistas, irrumpió en un momento de reafirmación nacionalista. Ésta afianzada en el positivismo, el cual se adoptó como una fe en el conocimiento y la valoración de lo propio.

Por ello, fue interpretado negativamente, como una tendencia que propiciaba una especie de desnacionalización de la literatura. El positivismo encajó de manera perfecta en la sensación de mejoría material y en el orden de la institucionalización de la sociedad, a lo que de manera convencional se llamó progreso. De tal manera que los rasgos decadentistas de muchos de los personajes de las novelas de fin de siglo, estuvieran contrapuestos no sólo a la idea de progreso, sino a la idea de nación que impulsó el positivismo.

El personaje del decadentismo se encuentra atado a la vorágine de su tiempo y a la necesidad de hallar certezas. Esto lleva a los sujetos ficcionales a profundizar sus crisis, por ello, en la mayoría de los casos, se encuentran en el filo de la degeneración, de la desesperación y del suicidio. De allí la tendencia hacia los estados límite, producto de esa desesperación, que llega a estados morbosos y depresivos. Con ello el decadentismo impulsaba una necesidad expresiva que iba por el lado de subrayar los estados anímicos de los personajes como una manera de generalizar el desconcierto de los sujetos en el momento presente.

Se ha señalado que la tendencia decadentista se intensifica en el contexto cultural, bajo el impulso de las transformaciones del proceso de modernización. Esto se sustenta en parte por la expansión del capitalismo, y también porque los paradigmas ideológicos se ponen al borde de una sacudida, agudizando la crisis del sujeto finisecular, lo cual incide directamente en las costumbres burguesas de la sociedad, la duda religiosa y el vértigo político, bases que se tambalean y se deterioran de manera indefectible⁸.

Esos paradigmas inestables profundizan las crisis del fin de siglo, y promueven una especie de sentimiento trágico, que generó una atmósfera plena de tedio y melancolía, lo cual en algunos casos—como el de Domínici— disparan el interés temático hacia la antigüedad clásica, hacia el medioevo o el período de la conquista y colonización americana.

De un modelo tomado del novelista francés Joris-Karl Huysmans (1848-1907), en *À Rebours*, sobreviene la atmósfera que será decisiva para algunos narradores latinoamericanos, y especialmente para escritores venezolanos como Manuel Díaz Rodríguez, quien incorpora algunos de los elementos de esa forma de narrar “a contrapelo”, que de alguna manera se expresa en sus novelas *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre Patricia* (1902). Muy especialmente Pedro César Domínicí, asume algunos signos de esa desazón finisecular, que están en la atmósfera, que se repiten y rescriben, pero todos acrisolados en una sensación de hastío, en la búsqueda del placer desde el lujo, en la creación de espacios artificiales que producen sensaciones mórbidas, agonizantes, cuyos principales signos son el delirio y la divagación. Todo es un entramado complejo que incorpora concepciones de moral, arte, religión, o al decir de Rafael Gutiérrez Girardot: “Desde la perspectiva de la moral tradicional, de la hipócrita moral cristiana de la sociedad burguesa del siglo pasado, la libertad, la fantasía y sus productos, la ambigüedad del gozar-sufriendo, el ‘amoralismo esteticista’, es “decadencia” [...] Pero lo que se llamó ‘decadencia’ fue en realidad una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe”⁹.

Así como el decadentismo se nutrió de un conjunto de tendencias, también puso en crisis los modelos estéticos de la moral. Esto quiere decir, la fijación de paradigmas aceptados como reglas para los usos y costumbres, modelados y contruidos sobre la base de las “necesidades de la patria”. Dentro de éstas se comprendía el proyecto de estado-nación, principalmente sustentado en los “manuales de urbanidad”, que imponían una convención de la moral que se deslindaba perfectamente de los modelos propuestos por la literatura decadente. De allí que a estas obras se les acuse de inmorales, obscenas, debido a su apatía ante las normas sociales y por exacerbar el desborde

emocional-erótico-sexual de sus personajes, quienes renuncian a seguir las imposiciones intencionales de los modelos. Por supuesto, ésta es la censura que se propicia en medio de una sociedad “cincelada” por el manual, que impone de manera autoritaria una forma de ser y estar, cuyo eje central parece estar sustentado en la negación del cuerpo: “Las funciones naturales del cuerpo, las necesidades orgánicas, los humores, sudoraciones, olores, según el *Manual*, pasan a engrosar la lista de lo que la censura social reconoce como zonas abyectas y oscuras”¹⁰.

Todo ello impregna una negación parcial de lo que las sociedades latinoamericanas estaban viviendo. De hecho, Gonzalo Picón Febres cuestiona la novelística de Domínici amparado en esta convicción de que las sociedades estaban efectivamente avanzando en el camino del bienestar. En relación con *El triunfo del ideal* señala que en ella “se halla a cada paso una radiante paradoja, un sofisma engalanado con vestidura de oro y perlas, una deslumbradora negación de la fatal ley del progreso, y una indirecta afirmación, pomposamente colorida, contra el excelso arte de famosas edades posteriores, que éste desmiente con el sublime esplendor de su hermosura”¹¹.

Ninfas, voluptuosas y castas

Los personajes de las novelas de Domínici se planean como unidades contradictorias; los masculinos están imbuidos de una idealización que tiene sus fuentes en el sentido del heroísmo, del esteticismo, del esplendor cultural de la antigüedad clásica, mientras que los femeninos actúan como proyección de la atmósfera complementaria de los temas, pero jugando un papel fundamental en la justificación de las acciones. En *La tristeza voluptuosa*, encontramos a Eduardo Doria y a Niní Florens, en *El triunfo del ideal*, a María y al Conde Carlos de Cipria y en *Dionysos* a Éucaris y Diodoro.

En *La tristeza voluptuosa*, “la única novela venezolana que tal vez merezca el calificativo de decadente”, según Maurice Belrose¹², Niní Florens representa una idealización de la mujer como corporeidad, en el doble sentido de objeto estético, en tanto se realza su belleza física, pero también como objeto del deseo erótico: “Cuando Niní se desvestía, él [Eduardo Doria] la contemplaba siguiendo con malicia todas sus coqueterías, todos sus movimientos de muñeca refinada, las contorsiones histéricas de su cuerpo, al quitarse el corsé que la oprimía, y en su cintura quedaban enmarcadas, como dibujos hechos sobre cera, las ballenas y los encajes” (*LTV*, 144).

Este tipo de descripciones, que luego va a seguir como modelo Manuel Díaz Rodríguez en *Ídolos rotos*, tiene su punto más alto en la consideración del poder de la voluptuosidad como la expresión de un absoluto, tal y como el narrador de esta novela plantea la presencia embriagante de Teresa Farías, quien resume a la vez todo el poder contradictorio y paradójico de esa condición: “la Voluptuosidad misma, toda la voluptuosidad, con su placer y su dolor, con sus exaltaciones y tristezas, con sus ardores exaltados y sus fatigas hondas, con su escoria bastarda y su oro de buena ley, con su infamia rastrera y sus vuelos románticos rayanos del éxtasis místico”¹³. Pedro César Domínici también presenta una forma textualizada de los placeres del cuerpo llevados al extremo del dolor en pos del placer sexual: “Niní se alegraba de ver que el carácter de su amigo se agriaba más cada día, y esperaba con ansia la oportunidad de instigarlo y golpearlo, para obligarlo a maltratarla y a injuriarla, como en la noche inolvidable de las sensaciones extrañas”. (*LTV*, 133-134)

En *El triunfo del ideal*, la figura femenina de María se sustenta también en una paradoja; siendo hija de un antiguo mayordomo, el conde de Cipria se enamora de ella porque encuentra en su belleza el ideal de la perfección helénica: “Sus cabellos flotaban sobre sus hombros como espigas de oro, perfumados por el lejano aliento de los rosales; sus ojos claros y profundos miraban como en un sueño.

Su nariz era de estatua griega, de impecable virgen dórica [...] Su busto era perfecto. Su cuerpo era como un sublime canto a las formas redentoras de la extinta belleza. Y nada en ella era sensual ni llamaba al deseo” (*ETI*, 5-6).

Ella se asume en ese ideal que el conde pregona, y se entrega a él en una especie de arrebató que se deforma al alcanzarlo, es decir, que como el deseo, se sacia en un punto en el cual pareciera no hallarse un más allá; surge lo que Picón Febres llama un “remordimiento melancólico” al sentir que el amor deforma la percepción de ese ideal de belleza: “Cómo hubiera deseado que aquella mujer no tuviese ni sangre, ni nervios, ni venas, que fuese toda externa como su belleza, toda noble y severa como las cosas; y ahora estaba obligado a entrar en contacto con una alma, que sería como las otras, tristemente sometida al poder del instinto, esclava humilde de los sentidos” (*ETI*, 72).

Ese deseo, esa idealización se transforma luego del acto amoroso. La pasión rompe el encanto, la carnalidad induce la sensación de realidad que ha estado ausente en la contemplación. Este proceso marca el desenlace fatal: “La belleza de María había desaparecido con su adorable virginidad. Nació para ser contemplada desde lejos como una estatua en un altar, rodeada de luces y flores. La aureola azul que rodeaba su rostro se había borrado, y la sagrada euritmia que había hecho de la joven el tipo más acabado de la perfección helénica, había muerto al contacto de los besos, en el espasmo convulsivo del deseo satisfecho. La expresión de su rostro no era la misma, la frente había perdido su nobleza, la nariz, la boca, la garganta, todo había cambiado. Y ahora era una mujer como las otras, una bella cortesana de hermosura voluptuosa, de cuerpo cuyas curvas engendraba el pecado, de actitudes lascivas, de senos opulentos” (*LTV*, 107).

Esta imagen, en la percepción de la misma María se degrada. Posteriormente, su estado de preñez precipita en ella la conciencia

de la traición de un ideal de belleza que el mismo Carlos había inculcado en ella. Entonces se suicida ahogándose en el lago. La contemplación del cadáver hace que el conde se vuelque hacia ese mismo ideal sin importar lo que en el plano de la realidad signifique la pérdida: “«¿Has visto nunca nada más bello que esa muerte que te aflige? ¡Morir por haber perdido su belleza». El triunfo del ideal consiste, pues, en la muerte de María, para que su recuerdo quede en la imaginación del conde como la eterna musa inspiradora, y al mismo tiempo, en la libertad que él recupera para realizar sus designios generosos”¹⁴. Además de que se impone cierto narcisismo debido a la extrema conciencia de belleza, por lo menos en María (*ETI*, 102) y un culto a la belleza física del hombre y la mujer (*ETI*, 67).

Pero también en *Dionysos*, la figura femenina está circunscrita a un ideal de belleza que nada tiene que ver con el rasgo que se le otorga a la feminidad dentro del proyecto de nación, está lejos de reflejar en algo el alma nacional que tanto preocupó a los positivistas. En esta novela, que tiene como marco de referencias contextuales la Grecia de Pericles, la figura femenina aparece idealizada en extremo. La mujer representada en esta novela se encuentra forzada a jugar un papel distante y distinto a la mujer real, que de debatía entre los vaivenes de las transformaciones modernas, máxime en una sociedad que, como la venezolana del momento, comenzaba a situar a la mujer como sujeto. Esa percepción distanciadora, vista también como escapista, se abría ampliamente a un debate conectado con otros ámbitos latinoamericanos, puesto que “El discurso sobre la mujer es también un discurso sobre identidad y ciudadanía”¹⁵.

Todo, por supuesto, radica en el marco historiográfico que tanto ha llamado la atención de los críticos e historiadores de la literatura venezolana e hispanoamericana, que se preguntan e indagan en las razones que llevaron a Domínici a alejarse de su presente, de sus escenarios nacionales, como si el presente no ofreciera una razón suficientemente impactante como para proponer narrativamente una

problemática sostenida sobre las bases de las transformaciones nacionales. Esto se complementa con el hecho de que la última de sus novelas, *El cóndor* (1925), sí retorne temáticamente a América, pero situada cronológicamente en tiempos de la conquista y colonización.

En *Dionysos*, la impecable descripción de las mujeres se halla en el capítulo titulado “Las cortesanas”, en cuyo detallado *collage* desfilan mujeres supremamente idealizadas, perfeccionadas por una imaginación devota de la belleza, esa que atrae por igual a hombres y mujeres: “En las tardes suaves y diáfanas, ya próximo el crepúsculo, las cortesanas se dirigían al barrio cosmopolita de la Cerámica; iban al encuentro de la noche, bellas y enigmáticas, cubiertas de joyas, vestidas con ricos trajes, el rostro delicadamente pintado, en los labios el carmín, en los ojos el carbón, en las mejillas el nítido blanco de cerusa y la púrpura del jacinto; y mientras Helios agonizaba en el cielo entre un incendio de colores, ellas paseaban sus encantos por las calles populosas, dejando una estela de perfumes y deseos” (*Dionysos*, 243).

Esa belleza equilibrada resume en parte lo que será la construcción de un marco histórico para resaltar la belleza femenina, y la condición social de la mujer, dada en una época tan lejana ya en la historia, pero tan cercana en la reminiscencia de su perfección, el tiempo de esplendor, el tiempo de Pericles, el de mayor plenitud de la cultura griega, que dista absolutamente del decadente entorno de sus novelas anteriores.

Traigo a colación a *Dionysos*, solamente porque en ella se representa una imagen de feminidad que no es más que proyección de un deseo y concreción de un mismo ideal de belleza, construido con los matices de la idealización: “Éucaris se deleitaba con la vida. Su alma era como una flor que en un vaso de cristal reposa [...] Su propia belleza despertaba en ella una ufana sensación, y un placer secreto la poseía al ver cómo deseaban su cuerpo perfecto las bocas húmedas de las mujeres

y los ojos fulgentes de los hombres. [...] anhelaba inspirar deseos sin consentir jamás en hacerlos reales y túrgidos [...]. [Le gustaba] “ser la inspiradora de nobles acciones y de bellas obras, sin prostituir su cuerpo en la triste danza de los hechos” (*Dionysos*, 259-260).

Todos los personajes encubren bajo los falsos rostros de la impostura su desenfreno. Su voluptuosidad radica en el conjunto de desafueros conductuales, que se refugia en una aparente indiferencia frente al orden social y una sospechosa actitud contemplativa frente a las bondades de la naturaleza. El sentido de voluptuosidad, que es signo característico de la tendencia decadente, posee diversos matices. Tiene arraigo principalmente en el goce erótico, que crece a manera de espiral indetenible, y al parecer posee la conciencia de finitud solamente en la pulsión de muerte.

La negación casi absoluta de ese pesimismo y por ende la negación del decadentismo como atmósfera vital, se halla en el hecho de que muchos autores resignifican el poder simbólico de la naturaleza; en ella se sustenta el arraigo de la vida y se traza el camino hacia la redención: “El hecho de que los autores sueñen con la naturaleza, equivale a una invitación a reflexionar sobre el hombre. Es evidente el lazo que une el problema de la naturaleza al problema del hombre. Esto es, el pensamiento humano no puede interrogar a la naturaleza exterior... sin volverse hacia sí mismo”¹⁶.

Por otra parte, la ciudad también muestra sus voluptuosidades; la ciudad corrompe y anula a los hombres sensibles, los aliena al punto de impedirles una inserción sana en los estadios de la vida cotidiana, se queda al margen de las necesidades de la nación y se mantiene alejado de las carencias del alma nacional.

Otra *femme fatal*, la ciudad

La ciudad de París representa un lugar de cuidado; es un espacio peligroso, allí vive la *femme fatal*, la que envuelve y atrae, la que finalmente mata (*LTV*, 13, 71). Según Maurice Belrose, “París en

La tristeza voluptuosa es como una *femme fatal* que seduce, embriaga, corrompe y destruye la voluntad del hombre”¹⁷. París es “la gran vacante embriagadora y siempre llena de lujuria”¹⁸. Así, los personajes femeninos, especialmente Niní Florens, en *La tristeza voluptuosa*, y María, luego de su entrega erótica en *El triunfo del ideal*, son consideradas como mujeres fatales, así como de cierta manera lo es Éucaris de *Dionysos*, quien es considerada una mujer voluptuosa (p. 109). Todo tenía que ver con una serie de estereotipos manejados desde la literatura y que generaban una especie de atracción-repulsión simultáneamente sobre Francia, su cultura y sus mujeres, lo que era visto con atención crítica por lectores “autorizados”¹⁹, como Juan Vicente González: “¿Será cierto que el pueblo más espiritual es también el más inmoral del mundo? [...] ¿Es que no tiene ese país, privilegiado por tantos motivos, mujeres honestas y graciosas que no sean coquetas, que no animen a la hipocresía y al mal ejemplo, que se crean bastante bellas para no ser malignas, bastante virtuosas para no ser duras, y a cuyo lado puedan pasarse instantes encantadores sin necesidad de una declaración de amor, sin temor de un sermón? ¿Por qué si hay esas mujeres, ornamento, gracia, alegría, de la buena sociedad, no tienen equivalentes en su literatura? Se nos ocurre esto, leyendo las novelas y los dramas franceses de la época, que atravesamos”²⁰.

De esto se desprende también el hecho de considerar desde el punto de vista sociológico, los desmanes del decadentismo como una tara atávica, y de ello tienen consciencia tanto el /los narradores como los personajes, sin que esto represente de manera estricta la exteriorización de una tesis, más bien es una propuesta ideológica que amerita discusión: “se hereda el suicidio, la locura, a la voluptuosidad del mismo modo que se heredan la tisis y el cáncer” (*LTV*, 120).

Ante el papel dominante de las instituciones, en el sentido inflexible del poder, se alza una voz que desde el arte subvierte la barrera de

prejuicios e impone una rebeldía. Pero ésta no es proactiva sino que se retrotrae del compromiso ante el presente, produciendo más bien un pesimismo que se convierte, como se ha señalado, en un código del fin de siglo. Al mismo tiempo marca el signo de ruptura frente a las instituciones, por extensión frente a la sociedad. Esto produce, ficcionalmente, otro mundo, es decir, un paraíso artificial donde imperan las sensaciones embriagantes, orgiásticas, comprometidas solamente con el valor del arte. A la larga, tal procedimiento se convirtió en una hipertrofia que prácticamente despojó al artista del contacto con el mundo real, y entró en franco choque con la idea de progreso y de felicidad que encarnó el proyecto moderno, el cual se venía pregonando en los países americanos con la impronta del positivismo.

Se podría inferir que el olvido o el abandono de la lectura de la obra de Pedro César Domínici se debió a que en Venezuela estaban pasando muchas “cosas” a fines del XIX y comienzos del XX, sobre todo en política, y el escritor seguía empeñado en mirar hacia el pasado, hacia el esplendor de una cultura lejana; esa “melancolía” lo dejaba de manera pasiva frente a su país, y distante frente su realidad: “Algunos escritores, como el propio Pedro César Domínici, encontraron regocijo en escribir acerca de los placeres carnales de la vida lujuriosa y el suicidio y, asimismo, sobre la concepción apolíneo/dionisiaca y el ideal moderno traducido en el placer de las “riquezas materiales”, debido a los múltiples cambios (políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos y culturales) finiseculares”²¹.

Domínici fuera del país se muestra aparentemente indiferente ante su momento histórico, mientras que otros intelectuales venezolanos rompen lanzas a favor o en contra de Antonio Guzmán Blanco. La misma actitud se mantendría luego de 1899, cuando asume el poder Cipriano Castro.

Quizás por ello dejó de interesar a sus lectores contemporáneos, que ya habían comenzado a comprender y asimilar los modelos

narrativos impulsados por el “sabor nacional” y la problemática autóctona, que encontraban en obras como *Peonía* (1890), de Manuel Vicente Romero García; *Mimí* (1898), de Rafael Cabrera Malo, o *El Sargento Felipe* (1899), de Gonzalo Picón Febres. Domingo Miliani habla de Domínici como un “desarraigado por convicción. Su narrativa mantiene una constante del hastío y la melancolía finisecular”²².

La búsqueda de los patrones de la belleza clásica, una estética positiva que estuviera en consonancia con lo elevado del espíritu y la naturaleza, fueron los ideales de Domínici, quien quería proponer un espejo redentor del ser humano que le permitiera a ese sujeto “huir de ese espíritu de vulgaridad” (*ETI*, 68). En tal sentido, en sus personajes, principalmente en Doria, sobresale un concepto romántico que sucumbe y que lo hace aparecer como un sujeto extravagante. Por consiguiente, no podría representar, ni de lejos, el ideal de una juventud venezolana finisecular, puesto que no tenía los patrones civiles regeneradores que pudieran llamarse a construir valores pertinentes para una “generación venezolana”. Eduardo Doria era, de alguna manera, antítesis del proyecto nacional que representan otros personajes imbuidos del compromiso con la tierra, con la historia nacional, y con el proyecto de nación que encarnó el positivismo.

El decadentismo define su singularidad cuestionando el gusto y la apariencia de los demás, se define así mismo dentro de un orden de restitución, mientras critica el mal gusto de los otros; por ello se margina “de la multitud [y de] la mediocridad, del contacto de la plebe que vestida de caballero discute y opina, creyendo saber de todo [pero] incapaz, sin embargo, de comprender las almas refinadas” (*LTV*, 181).

El ideal de belleza y lo femenino

En *El triunfo del ideal*, Carlos de Cipria se enamora de María, la

hija de su criado, su antiguo mayordomo. Es a María a quien considera una criatura digna de la naturaleza, por su belleza, y a quien quiso moldear a través de su ideal, que a su vez es producto del conocimiento que el personaje tiene de los modelos clásicos. Esta convicción es descartada por ella misma, apegada a sus propias creencias y a su sentido de la belleza. Las intenciones de superación o regeneración que mueven a Carlos de Cipria se basan en la sublimación de los deseos impuros, al relajamiento de los instintos; pero la práctica de la vida es mucho más fuerte y así el personaje termina ahogado en el fatalismo de aquello que intentó combatir, extremando sus consecuencias en una forma desatada de la perversión.

En *Dionysos*, el personaje femenino, representado en Éucaris, está signado por el fatalismo del destino pues el fauno la quiso preservar para sí. Diodoro se enamora de ella, pero el fauno se entromete para evitar que se consuma el amor. Éucaris muere a causa de su tristeza e infelicidad. Cuando Diodoro se entera de la noticia, al volver de la guerra entre Atenas y Corinto, decide tomar venganza y va lleno de cólera al templo del fauno, y con su espada intenta derribar la estatua del dios, pero la espada se rompió y su afilada punta rebotó en una piedra y alcanzó el cuello del guerrero quien así sucumbe ante los designios del hado. Al final, sobreviene la tragedia en términos también clásicos: “Aparentemente, la fecundación de la naturaleza y el alma inquieta de los humanos, y la dualidad entre lo orgiástico y la apariencia apolínea, permitieron que en Éucaris se despertara el espíritu severo, licencioso, cruel y clemente, bueno y malo de su propia esencia. Entonces, fue allí donde Éucaris se vio afectada por el frenesí, mal en el cual creían los antiguos griegos, originado por Dionisos, el dios de los excesos”²³.

En conclusión, haré énfasis sobre tres aspectos, que se resumen de la siguiente manera: Primero: El alejamiento que Pedro César Domínci tiene con respecto a la vida venezolana y latinoamericana en su obra, marca una postura frente al momento histórico-político

que vive. Se distancia, quizás, para eludir las contradicciones de su presente. Segundo: El prototipo femenino que construye, también se aleja de la problemática social que comenzaba a ser planteada por otros escritores del momento: la mujer como sujeto social. Tercero: por omisión, las novelas decadentistas retraen la perspectiva crítica frente a una propuesta esteticista que es necesario revisar detalladamente; la problemática de lo femenino sólo se proyecta desde una idealización, muchas veces simplista. Su presencia narrativa dista mucho de las construcciones sociales que procuran los manuales de urbanidad y buenas maneras. Se privilegia la focalización en el aspecto erótico-corporal que subyace en las expresiones de la mujer fatal, la voluptuosa, la vampiresa²⁴.

Finalmente, estas tres novelas, bastante olvidadas hoy, le brindaron a Pedro César Domínici un gran reconocimiento nacional e internacional, tomando en cuenta que *La tristeza voluptuosa* y *El Triunfo del ideal* se editaron y circularon entre los hispanoamericanos residentes en Francia. En Venezuela, causaron alguna inquietud, que se desprende de los juicios de Gonzalo Picón Febres y José Gil Fortuol. El marco de referencias, como se ha advertido, distaba mucho de las tendencias que por esos momentos transitaba la literatura venezolana. Sin embargo, teniendo en cuenta un marco tan complejo y sincrético, como es el decadentismo, podemos comprender que por su belleza formal, su expresión lingüística y sus planteamientos estéticos, las novelas mencionadas, representan buenos modelos de una forma narrativa que bien se impregnó de exotismo, pero que al mismo tiempo permiten plantear interrogantes sobre una problemática, profundamente humana, como es el caso de la condición femenina en un contexto supranacional y, en el concepto artístico de Domínici, también supratemporal.

Mérida, marzo de 2004.

Notas

- ¹ Mirla Alcibiades, “La moral del «bello sexo»”, *Papel Literario de El Nacional* (Caracas) 09-02-2002.
- ² Pedro Emilio Coll, “Pedro César Domínicí”, *El Cojo Ilustrado* (Caracas), núm. 90, 15-09-1895, p. 573.
- ³ Nelson Osorio Tejeda, “Cosmópolis”, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (A-E)*, Caracas, Monte Ávila-Biblioteca Ayacucho, 1998, p. 1238.
- ⁴ Gregory Zambrano, “Pedro César Domínicí”, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (A-E)*, Caracas, Monte Ávila-Biblioteca Ayacucho, 1998, p. 1545.
- ⁵ Maurice Belrose, *La época del modernismo en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila, 1999, p. 311.
- ⁶ Pedro Emilio Coll, “Notas”, *Cosmópolis*, núm. 12, julio de 1895.
- ⁷ Un estudio clásico sobre el tema es el de Jorge Olivares, *La novela decadente en Venezuela*, Universidad de Michigan, 1982, en el cual interpreta las novelas de Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* y *Sangre patricia*, así como *La tristeza voluptuosa*, de Pedro César Domínicí.
- ⁸ Cf. Graciela Montaldo, “Modernismo y fin de siglo”, en su libro *La sensibilidad amenazada*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994, pp. 11-18.
- ⁹ Rafael Gutiérrez Girardot, “El arte en la sociedad burguesa moderna”, en su libro *Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 42-43.
- ¹⁰ Beatriz González Stephan, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en Beatriz González, Javier Lasarte y otros, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1995, p. 445.
- ¹¹ Gonzalo Picón Febres, *La literatura venezolana en el siglo XIX*, prologado por Domingo Miliani, Caracas, Presidencia de la República, 1972, p. 381. (*Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana*, 4)
- ¹² Maurice Belrose, *op. cit.*, p. 299.
- ¹³ Manuel Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos*, Caracas, Monte Ávila, 1981, pp. 301.
- ¹⁴ Picón Febres, *op. cit.*, p. 382.
- ¹⁵ Mary Louise Pratt, “Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación”, en Beatriz González, Javier Lasarte y otros, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, p. 272.
- ¹⁶ María Teresa Atrián, *Civilización ilustrada: los entramados de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, p. 35.
- ¹⁷ Belrose, *op. cit.*, p. 297.
- ¹⁸ Picón Febres, *op. cit.*, p. 380.
- ¹⁹ Véase Belford Moré, “La autoridad del saber”, en su libro *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*, Caracas, *La Nave Va*, 2002, pp. 69-87.
- ²⁰ Juan Vicente González, “Crítica. *La Condesa de Salisbury*”, *Revista Literaria* (1865). Edic. facsimilar, Caracas, Tipografía Vargas, 1956, p. 23.

²¹ Marco Antonio Casique, *El Conflicto Apolo/Dionisos en La tristeza voluptuosa, El triunfo del ideal y Dionysos*, Mérida, Universidad de Los Andes-Maestría en Literatura Iberoamericana, 2001, p. 90. [Mimeog.]

²² Domingo Miliani, *Triptico venezolano*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985, p. 61.

²³ Casique, *op. cit.*, p. 114.

²⁴ Mariano Picón-Salas considera que las primeras 'vampiresas' de la literatura venezolana son creaciones de inspiración D'annunziana, "con menos filosofía pero con mucha más pasión y carne sublevada", presentes concretamente en los autores de la primera generación modernista", *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Editorial Cecilio Acosta, 1940, p. 160.

Referencias bibliográficas

Alcibíades, Mirla, «La moral del «bello sexo»», *Papel Literario de El Nacional* (Caracas), 09-02-2002.

Atrián, María Teresa, *Civilización ilustrada: los entramados de la modernidad*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Belrose, Maurice, *La época del modernismo en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

Casique, Marco Antonio, *El Conflicto Apolo/Dionisos en La tristeza voluptuosa, El triunfo del ideal y Dionysos*, Mérida, Universidad de Los Andes-Maestría en Literatura Iberoamericana, 2001.

Coll, Pedro Emilio, "Pedro César Domínicí", *El Cojo Ilustrado* (Caracas), núm. 90, 15-09-1895, p. 573.

Díaz Rodríguez, Manuel, *Ídolos rotos*, Caracas, Monte Ávila, 1981 (1ª ed. 1901).

—————, *Sangre patricia*, Caracas, Tipografía de J. M. Herrera Irigoyen, 1902.

Domínicí, Pedro César, *El cóndor*, Buenos Aires, Imprenta de José Tragant, 1925.

—————, *Dionysos, costumbres de la antigua Grecia*, París, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1904.

- , *La tristeza voluptuosa*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1899.
- , *El triunfo del ideal*, París, Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1901.
- González Stephan, Beatriz, “Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado”, en Beatriz González, Javier Lasarte y otros, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, pp. 431-455.
- González, Beatriz, Javier Lasarte y otros, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- González, Juan Vicente, “Crítica. La Condesa de Salisbury”, *Revista Literaria* (1865). Edic. facsimilar, Caracas, Tipografía Vargas, 1956, pp. 23-25.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Miliani, Domingo, *Tríptico venezolano*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- Montaldo, Graciela, *La sensibilidad amenazada*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994.
- Moré, Belford, *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*, Caracas, La Nave Va, 2002.
- Olivares, Jorge, *La novela decadente en Venezuela*, Universidad de Michigan, 1982.
- Osorio Tejada, Nelson, “Cosmópolis”, *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (A-E), Caracas, Monte Ávila-Biblioteca Ayacucho, 1998, pp. 1238-1239.
- Picón Febres, Gonzalo, *La literatura venezolana en el siglo XIX*, prologado por Domingo Miliani, Caracas, Presidencia de la República, 1972 (Fuentes para la Historia de la Literatura Venezolana, 4).
- Picón-Salas, Mariano, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Editorial Cecilio Acosta, 1940.

Pratt, Mary Louise, "Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación", en Beatriz González, Javier Lasarte y otros, *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995, pp. 261-275.

Zambrano, Gregory, "Pedro César Domínici", *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (A-E)*, Caracas, Monte Ávila-Biblioteca Ayacucho, 1998, pp. 1545-1546.