

EL DECADENTISMO EN CLEMENTE PALMA: CRISIS RELIGIOSA, PATRIARCAL Y ARISTOCRÁTICA EN PERÚ

AINHOA SEGURA ZARIQUIEGUI
Tianjin Foreign Studies University

RESUMEN:

Este artículo trata de analizar el Decadentismo finisecular en el autor peruano Clemente Palma (1872-1946) y de profundizar en la crisis de valores que tuvo lugar en Perú en ese momento. Hijo del insigne romántico, creador de las Tradiciones, Ricardo Palma, sigue los pasos de su padre y se dedica también a la literatura. Hablar de Modernismo es hablar de sus influencias y una de las más destacadas fue el Decadentismo. Con rigor se puede señalar a Clemente Palma como el mejor exponente del Decadentismo peruano dentro del Modernismo de este país. Gracias a él podemos analizar la conexión que, surgiendo del Simbolismo y el Decadentismo francés, llega hasta Hispanoamérica, y más concretamente, a Perú. Con este trabajo, intentamos examinar cómo afectaron estas influencias filosóficas, artísticas e ideológicas europeas en el ámbito peruano y analizar, de esta forma, el desarrollo de tres crisis vinculadas que se dieron de forma simultánea: la crisis religiosa, la patriarcal y la aristocrática.

PALABRAS CLAVE:

Modernismo; Decadentismo, Clemente Palma, Perú, crisis.

ABSTRACT:

This article tries to analyze the decadentism of Peruvian author Clemente Palma (1872-1946) and the crisis of values in Peru. Son of the distinguished romantic, Ricardo Palma, Clemente Palma become writer as his father. One of the most out-standing influences of the Modernism was the Decadentism. Clemente Palma is the best exponent of the Peruvian Decadentism. Thank to him, we can analyze the connection that, arising from the Symbolism and the French Decadentism, comes up to America and more specifically, to Peru. And also we can develop how Peru is affected by European philosophical, artistic and ideological influences and to observe the development of the religious crisis, patricarchal crisis and aristocratic crisis.

KEYWORDS:

Modernism; Decadentism; Clemente Palma, Peru, crisis.

El Decadentismo en Clemente Palma

Clemente Palma (1872-1946) es un autor bastante desconocido y olvidado en la actualidad. Hijo del gran Ricardo Palma, sigue los pasos de su padre y se convierte en un autor literario de prestigio. Estudió en Lima, en la Universidad de San Marcos donde se doctoró. A principios de siglo XX fue a Europa en representación de su país como cónsul. Junto con Valdelomar, impulsó en gran medida el cuento en Perú. Su trayectoria literaria abarca dos libros de cuentos, titulados *Cuentos malévolos* (1904) e *Historietas malignas* (1920) y una novela de ciencia ficción, *XYZ* (1934). Su estilo se enclava en el Decadentismo finisecular donde se observan historias siempre impregnadas de morbosa atracción y de perversos personajes. Como señala Ricardo González Vigil en *El cuento peruano hasta 1919*, el autor «se muestra embriagado de decadentismo» (1992: 640). Y este Decadentismo está basado en la crítica y el cuestionamiento estético de los principios de la burguesía ubicados en el positivismo y el utilitarismo. De ahí que Villena señale que el Decadentismo:

Supone una actitud de rebelde desencanto ante la vulgaridad, la mediocridad o la ruina del mundo que se vive, y conlleva hastío, desencanto y gusto por la lejanía, e incluso por la muerte. Ello sí, en medio de un amor por lo lujoso y suntuario que viene al mismo tiempo que una determinada opción cultural, una protesta –aristocrática– contra el sinsentido gris de la vida burguesa, por el orden (2002:141-142).

En esta definición se encuentra señalada una peculiaridad de esta nueva forma de ver la vida: la actitud rebelde y desairada que muestra un gusto exacerbado por sentir nuevas experiencias, y de esta forma, alejarse del mundo mediocre en el que habita. También el amor al lujo y lo sensual, y el coqueteo con la muerte, así como la tendencia al individualismo y a la subjetividad. En cuanto a lo artístico, la temática será la misma: lo sensual unido a lo satánico y lo suntuoso como una válvula de escape a las presiones insalvables de la sociedad racionalista y utilitarista de fin de siglo. Por lo tanto, el Decadentismo surge como reacción; lo que conlleva un cuestionamiento de los límites establecidos por la sociedad: «No podemos olvidar que un género de esencia transgresora siempre presenta un desafío y conlleva a cierto cuestionamiento, aun cuando los límites vuelvan a restablecerse» (López, 2014: 180). El propio Rubén Darío, ejemplo del Modernismo y Decadentismo finisecular, muestra esta transgresión ya señalada en su libro *Los raros*, en el cual describe varios autores decadentes (2002: 107). Un ejemplo es la descripción que hace de Théodore Hannon: «Buen mozo, elegante, perfumado, con aromas exóticos, piel de seda y rosa, bebedor de ajeno, sportsman y, si literato, poeta decadente» (2002: 160). Dice Darío: «Este es el retrato de Théodore Hannon, el que hace rimar preciosidades infernales y culti-

var flores de fiebre, esas flores luciferinas que tienen el atractivo de un aroma divino que diera la eterna muerte» (2002: 160).

El influjo del Decadentismo en el Modernismo (y con éste el ansia de subversión) fue muy notorio en los autores hispanoamericanos y más concretamente en Ricardo Palma. Ricardo Gullón puntualiza al respecto que todo se perfiló en la sociedad finisecular y tuvo una gran repercusión por Hispanoamérica (1971: 294). Artistas como Darío y muchos otros, se vieron influenciados por esa nueva forma de enfrentarse a la realización estética, ese sensualismo mezclado con lo religioso, temática ciertamente decadente, así como la mujer satánica, de mirada inquietante, y dulces formas pero malévolos interiores. La marquesa Eulalia ríe, ríe, ríe –y dice Darío en su poema «Era un aire suave» –, «¡Y es cruel y eterna su risa de oro!» No es de extrañar que la sociedad se inquietara ante los decadentes, puesto que ponían en solfa los alcances de una sociedad burguesa que todo lo medía por la cantidad de beneficio y cuyos valores e instituciones, como por ejemplo el matrimonio burgués, por decir una, estaban encaminados a mantener el sistema de forma racional. Por eso, Darío, deja escapar un punto de rebeldía ya marchita al decir: «fui atacado y calificado con la inevitable palabra “decadente”. Todo eso ha pasado –como mi fresca juventud» (2002:15).

Un tema interesante del Decadentismo finisecular es su cercanía a la locura, a la enfermedad, al límite. De esta manera, al acercarse a los límites, muestra cuáles son, clarificando el lugar desde el cual observar la sociedad más claramente. La locura es un lugar de transgresión, y también un punto distinto desde donde colocarse. Estos artistas se encuentran en un mundo sin expectativas, y la canalización de la experiencia de vacío se realiza a través del arte o de su propia salud mental y física. Los decadentes se encuentran, aun siendo jóvenes, envejecidos a ritmo acelerado, por ellos pasan todas las épocas. Desean vivir todas las experiencias, sin fin y sin término:

Todo el modernismo lleva el sello de la decadencia y el agotamiento –señala J. Deleito y Piñuela–. Las sociedades, como los individuos, envejecen, y esto es causa del egoísmo senil, origen de ese orgulloso literario que hace cultivar el yo exclusivamente; produce también aumento de sensibilidad, desgaste de las impresiones ordinarias, a fuerza de repetir las, y, como consecuencia, perversión de los sentidos, refinamientos exóticos de una voluptuosidad enfermiza. Esto nos da la clave del moderno decadentismo divinizado por Baudelaire en su *Flores del mal* (1975:388).

Las palabras dichas por Deleito encierran muchos de los misterios de este arte finisecular, muestran su funcionamiento interno, el proceso que sigue el fin de siglo en el que el «yo» es, casi, la única visión que los autores encuentran interesante.

Este trabajo tiene el objetivo de examinar esta crisis de valores en la literatura de Clemente Palma. No se trata de hacer un profundo análisis si no de perfilar cómo el decadentismo mostró los cambios que se estaban dando en la sociedad peruana de fin de siglo. El estudio se realiza en la obra de este autor desde la perspectiva trinitaria de las tres grandes crisis a las que se hace mención: la crisis religiosa, la crisis de valores patriarcales, y la crisis de la aristocracia. Todas están relacionadas entre ellas y además están relacionadas con otros temas tangenciales de los que también trataremos. La crítica que impulsó Clemente Palma en sus escritos sigue conformando la evolución de la sociedad; de ahí que sea tan importante considerar este aspecto esencial del trabajo artístico del autor peruano.

Crisis religiosa

El positivismo atacó ferozmente la idea de la existencia de Dios, dejando al ser humano sin aferramientos éticos y morales claros y concretos. A su vez, el idealismo de Rodó, que tuvo como base de su pensamiento el anticlericalismo y el aristocratismo de Renan, fue una respuesta a estas necesidades. La introducción de las ideas anticlericales provenía de filósofos europeos, y de ahí la tomaron los pensadores y escritores peruanos. Los pensamientos sobre ateísmo que se barajaban en aquel entonces, impregnaban la atmósfera social del momento. Dios había muerto, por lo tanto, la duda era el sello de identidad de los modernistas. Ahora se encontraban abiertos a prácticas que dejaba de lado el cristianismo: la magia, el satanismo, el espiritualismo. Respecto al concepto de ateísmo manipulado por los autores peruanos, tenemos como modelo de análisis la obra *Filosofía y arte* (1897), tesis con la cual Palma consiguió el título de doctor en Filosofía y Letras. Como señala Gabriela Mora (2000: 35), en sus páginas se manejan ideas de Schopenhauer, Von Hartmann, Gustave Le Bon, Guyau y de algunos otros. Apoyado en las ideas de Guyau, Palma llega a la conclusión de que no se puede basar la moral en un recibimiento de castigos y recompensas como el cielo y el infierno. Detrás de estas ideas se encuentra la filosofía de Nietzsche. Gabriela Mora muestra la existencia de un ensayo de Clemente Palma denominado «La virtud del egoísmo» donde el autor hace referencia a Nietzsche, catalogándolo de «supremo cantor poeta de la energía y de la personalidad» (2000: 56). La filosofía del alemán era contemplada como amenazadora en los tiempos finiseculares, y más en Hispanoamérica, de fuerte raigambre católica:

El escrito, originalmente una conferencia –comenta G. Mora–, comienza con la confesión de su autor de que hablar de virtud a propósito del egoísmo lo seduce y lo espanta a la vez. La seducción la explica el autor como su convencimiento de que el egoísmo es una

virtud santa, noble, generadora del progreso y de la vida. Su espanto proviene de saber que la religión y la ética lo ha hecho un ‘instinto odioso, inhumano, estrecho (2000: 56).

Tanto Schopenhauer como Nietzsche, en su crítica de los valores de la religión, resaltaban los rasgos positivos del egoísmo. Un egoísmo que Palma conecta con el desenvolvimiento del yo: «El hombre es egoísta porque desea y necesita ser fuerte para vivir, porque vivir es la necesidad imperiosa, instintiva, de ser, de afirmarse; y las renunciaciones son la negación de la voluntad de ser» (2000: 57). Al conocer estos pensamientos, resulta más sencillo entender la actitud vital de otros autores peruanos como Díaz Mirón, Chocano, y de tantos otros modernistas, y su estética en general. El carácter individualista de la obra de arte se basaba en la sensación subjetiva del autor; de ahí que la poesía se convirtiera en un reflejo del interior. En el caso de Chocano, en esa propuesta de voluntariedad y vitalidad nietzscheana expresada en sus poemas sobre la guerra, se observa a un poeta haciendo alarde de su propio ego. Y en Palma, en la representación del individuo neurótico, decadente, enfermo, corroído por las drogas y por el ansia de hacer el mal, se percibe un yo más íntimo que hace ostentación de su propia decadencia.

El Modernismo busca el mal como recurso artístico. Como ya se sabe, esto es una herencia del Simbolismo de Baudelaire y del Decadentismo. Nietzsche había subvertido valores positivos en negativos y al contrario. La duda estallaba en el interior, así que el mal podía convertirse en algo bueno si se sabía manipular. La creciente secularización provocó un aumento en la práctica de cultos diabólicos, de sesiones espiritistas y de doctrinas esotéricas. De hecho, la filosofía nietzscheana llevaba al ser humano a nuevas formas de conocimiento que llegan a través del éxtasis tal y como señala José David Pujante: «Vivimos en un mundo de apariencias, nos dice Nietzsche. Lo primario, lo que subyace al mundo de las apariencias –pues en apariencias se individualiza la esencia de la Naturaleza, –nos es mostrado el éxtasis dionisíaco; un modo de conocimiento intuitivo, una embriaguez que nos lleva a conocer lo más verdad de nosotros» (1988-1989: 29). El conocimiento conduce también a la subversión de valores tradicionales, en la cual se hizo atractiva la imagen del demonio para románticos y decadentes, y transformó su efigie, (que siempre había encarnado el mal), en la caracterización del héroe positivo. Ya había precursores: el marqués de Sade había tratado de demostrar que el bien termina trayendo malas consecuencias y que el alejamiento de la moral tradicional cristiana era un buen camino a seguir: «Sade, por su parte, –comenta J.F. Gachana– hace de Dios el enemigo por excelencia, tanto como fundamento del discurso filosófico como el ético en particular» (2012: 259).

El planteamiento filosófico del marqués es visible en Nietzsche, y en Clemente Palma; los avances de la ciencia, suavizan la dureza de la vida, pero el dolor y el mal

son indispensables para el desarrollo, de no ser así, el hombre caería en el tedio. El sufrimiento mueve al hombre a la acción y el mal es un elemento ingénito e inextirpable en el mundo. En el cuento de Palma «Parábola», el prior de los Camaldulenses narra una parábola a su sobrino (que acaba de salir de una depresión) sobre la venida de Jesús a la tierra. En esta parábola se cuenta que Jesús conversa con un ermitaño pide la vuelta al dolor en la tierra:

-Señor, los mortales de la tierra están desesperados con su felicidad y quieren que te dirija en su nombre esta plegaria: Señor, vuélvenos a nuestra primitiva condición de víctimas del mal y del dolor, porque ella es infinitamente preferible a esta buenaventuranza fácil, que extingue el deseo y que no es obra del esfuerzo.

-Tienen mucha razón los hombres, –respondió Jesús.

Esto era tan incomprensible para el ermitaño, que si lo hubiera escuchado de otros labios que no fueran divinos, habría pensado que oía la más espantosa herejía. No se atrevió a interrogar, pero en sus labios palpitaba la pregunta.

-¿Por qué? –prosiguió el Salvador, sonriéndose–, porque suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado, buen anciano, la inercia y el hastío; es decir, el mayor pecado y la mayor condenación (1912: 38).

El dolor y el mal son absolutamente necesarios para el hombre, y, con ciertas reminiscencias, eco del pensamiento de Robert Burton puesto que, al igual que el inglés, el cuento de Palma comenta las nefastas consecuencias de la inactividad sobre el alma humana: «Escribo sobre la melancolía para estar ocupado en la manera de evitar la melancolía» (Burton, 2006: 27). En el cuento de Palma se advierte la influencia de Nietzsche. También podemos percibir este influjo en el siguiente relato del peruano titulado «El quinto mandamiento». El cuento versa sobre el momento en que Jesús, tras ser clavado en la cruz espera la muerte. En ese instante aparece el demonio que tiene una conversación señalándole que la vida propuesta por el cristianismo no es vida sino muerte. Se ven reminiscencias del filósofo alemán ya que éste propone una doctrina vitalista, en la que el hombre se otorgue sus propios valores, desdeñando los del Cristianismo. En el cuento de Palma, retoma el conocido tema de la muerte de Dios y lo representa en un Jesucristo moribundo y exhausto. El demonio dice al Dios moribundo:

La vida es hermosa, y tu doctrina es de muerte, Nazareno. Tu recuerdo perdurará entre los hombres; los hombres te adorarán y ensalzan tu doctrina; pero tú habrás muerto, y yo, que siempre vivo, que soy la Vida misma, malograré tu divina urdimbre deslizándose en ella asustadamente uno sólo de mis cabellos... ¡Oh maestro!, no es eso lo que tú querías, por cierto;

tú querías salvar a la Humanidad y no la salvarás; porque la salvación que tú ofreces es la muerte y la Humanidad quiere vivir, y la vida es mi aliento, iluso profeta... (1912: 79).

El superhombre de Nietzsche aparece identificado con el demonio mucho antes que con Jesús. La metamorfosis de un ser repulsivo y terrorífico a otro, caracterizado por su orgulloso optimismo, se concreta en Palma. Con anterioridad, Milton en su *Paraíso perdido*, había transformado la imagen siniestra y terrorífica del diablo en otra caracterizada por su orgullo y rebeldía:

Ahora bien, este heroísmo barroco empeñado con espíritu polémico en colocar la criatura humana como centro del universo, es llevado por Milton inconscientemente a sus extremas posibilidades, hasta el punto de hacer vivir por sí mismo, y encontrar en Satanás más que en Adán su simbólico representante. Si el drama del primer hombre aparece tratado por primera vez con verdadera penetración psicológica, aquello que hay en él de grandiosamente rebelde, viene representado y glorificado en la figura del Ángel caído (Francisco Simancas, 1967-1968: 58).

Esta imagen dignificada del demonio será tomada por los románticos, y más tarde, por Baudelaire y Lautremont, los cuales señalan, apoyándose en Sade, que el mal es una creación divina. Y el poeta creador debe utilizar el mal para expresar su arte: «Quiero decir con ello –puntualiza el propio Baudelaire– que el arte moderno tiene una tendencia esencialmente demoníaca. Y al parecer esa parte infernal del hombre, que el hombre gusta de explicarse a sí mismo, aumenta día en día, como si el Diablo se complaciera en engordarla por procedimientos artificiales» (1984: 159). Pero este arte demoníaco, creación divina, da como resultado un cristianismo destruido y una crisis de valores. H. Friedrich se percata, tras analizar la insistencia de unos pocos pero recurrentes temas en Baudelaire, de la existencia de dos campos antitéticos que esconden un cristianismo en ruinas: tinieblas, abismo, desolación contra cielo, azul, ideal: «Detrás de estos grupos de palabras persisten restos de cristianismo. Pero el poeta ya no es cristiano. Y esta afirmación no se ve desmentida por su tan comentado “satanismo”. Quien se sepa dominado por Satanás lleva ciertamente estigmas cristianos» (1974: 61). Estas ideas sobre el satanismo en la literatura son una fuente de inspiración para Clemente Palma. Volvamos al cuento del peruano referido hace un momento. El ermitaño mira a Jesús tras oír sus palabras y piensa que se trata de una herejía. El bien, el mal, Jesús, el diablo, todo queda subvertido. Los conceptos se reelaboran y, en el caso de la literatura de Palma, se observa como el diablo simboliza la fortaleza y Jesús la debilidad.

Sobre los pactos con el demonio, es interesante señalar a Hysmans (que tan bien conocía Palma) y su obra *Là-Bas*. El peruano, al igual que el francés, hace referencia al demonio en cuentos como «La granja blanca» (dedicado a Emilia Pardo Bazán). En esta narración se cuenta la historia de una bella mujer que muere antes del matrimonio con su prometido. El protagonista cegado por la locura vende su alma a cambio de recuperar a Cordelia, su gran amor:

Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Diéremela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inmundo y lo más criminal; me habría atraído la indignación del Universo y la maldición eterna de Dios; habría echado en una caldera la sangre de toda la humanidad, desde Adán hasta el último hombre de las generaciones futuras, y hecho un cocimiento en el infierno con el fuego destinado a mi condenación, si así hubiera podido obtener una droga que devolviera a mi Cordelia la salud (1912: 115).

El protagonista (cuyo nombre no se menciona) vendió su alma, al igual que Fausto, para conseguir sus deseos. Su amada vuelve, pero transformada en un ser fantasmagórico, mágico. Clemente Palma es muy consciente de que lo diabólico, la magia y el espiritismo es visto por la ciencia como estados mórbidos de exaltación mental. Como señalábamos, al fallecer Cordelia, se transforma en un ser fantasmagórico que vuelve y deja una hija con el cual el protagonista desea casarse cuando crezca. Ante este hecho, el maestro del protagonista pierde la cordura y arroja a la niña por la ventana para evitar el incesto. La narración finaliza de modo parecido a «El horla» de Maupassant: el maestro y el protagonista prenden fuego a la propiedad mostrando una pérdida total del juicio. Como se observa en Palma, tanto en los autores como en sus creaciones, el mal y la locura se proyecta uniendo de esta forma arte y enfermedad:

La mención a la disposición nerviosa trae a la mente la frecuencia con que los decadentes representan a individuos neuróticos —explica G. Mora—, y la relación que se hizo en la época entre arte y enfermedad. Muchos de los personajes de las narraciones de Palma son seres neuróticos que buscan sensaciones fuertes para agitar sus nervios y «sentir» al máximo. La receptividad del joven Palma a este asunto la resume una frase del libro que repasamos, en que a propósito de una obra de Zola afirma que «la neurosis es la enfermedad más artística que existe, puesto que ella origina los fenómenos más complejos», juicio representativo del pensamiento decadentista (2000: 31).

Describe un estado de «nervazón de angustia», como diría Vallejo, de neurosis transitoria. En el cuento «El hijo pródigo» de Clemente Palma (dedicado a Unamuno), que se encuentra inserto en *Cuentos malévolos*, puede advertirse el mal y su relación con un estado mental enfermizo. Luzbel lucha contra Jesús y lo vence. Esta imagen ha sido retratada por Néstor, pintor excomulgado por la iglesia por haber realizado esta pintura blasfema. El narrador señala solemnemente: «Sólo un loco, un desarreglado, podía tener la idea de hacer de Satán el protagonista simpático de un cuadro, sólo un desequilibrado, un neurótico podría tener la idea de arrancar al Rebelde de su mansión *detestable* para conducirlo al cielo» (1912: 98). La locura y el mal se unen mostrando los límites de una sociedad burguesa en crisis.

Crisis patriarcal

La segunda crisis a la que nos vamos a referir es la crisis de los valores de orden patriarcal. Uno de los cambios culturales de la modernidad más relevantes es el cambio de rol de la mujer en la sociedad. La modernidad trae consigo la destrucción de la seguridad que el orden patriarcal otorgaba al sujeto masculino y la imagen de la mujer que él deseaba: pura, asexuada, sumisa. Los personajes femeninos en el Decadentismo son mujeres oscuras, asociadas al mal como Lilith, Cleopatra y tantas otras «cuya malignidad se construye a partir de la transformación que les permite demostrar la fuerza de su poder y voluntad, tal es el caso de la Ligeia o de la Morella de Poe» (López, 2014: 183). Muchos modernistas muestran a sus personajes femeninos salvajes, sexualmente hablando. En el relato «Leyendas de hachisch», se puede observar a una mujer muerta por exceso de pasión sexual que quiere ser recordada por el amante a través de las drogas. El protagonista, consciente de que el amor loco sólo conduce a la muerte, echa de menos el amor pasivo del matrimonio burgués en el que sólo se debía mantener el orden patriarcal: «Nuestras locuras y caprichos debían matarla y así fue. Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extenuante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas» (1912: 137).

También puede aparecer la mujer animalizada: «Leticia tenía unos ojos negros –dice Palma en el cuento “Tengo una gata blanca” – de los que siempre salía una mirada cariñosa e interrogadora de animal doméstico» (1912: 135). En esta narración, el yo narrativo se explaya sobre la condición femenina de su animal doméstico: una gata. Comienza así: «Tengo una gata blanca, sobre cuya cabeza se extiende una mancha que inunda su lomo, como la cabellera de una mujer en deshabillé» (1912: 133). La comparación no deja lugar a dudas. El animal se llama Astarté, diosa fenicia que representa la fertilidad de la naturaleza, y como consecuencia, los goces sexuales. Ya

Baudelaire había representado a la mujer de esta forma. En su poema «El gato» de *Flores del mal* señala: «Ven, bello gato, a mi alma amorosa; / guarda las garras de tu pata, / y hundirme déjame en tus bellos ojos, / mezclados de ágata y metal. / Cuando a gusto mis dedos acarician/ tu cabeza y tu lomo elástico, y mi mano se embriaga del placer / de palpar tu eléctrico cuerpo» (1984: 179). Este animal, como símbolo de la mujer, es visto como un ser pueril e inconsciente, al que sólo es posible enseñar a través de la violencia, pero adornado de belleza y elegancia:

Mi gata blanca ha crecido entre mis papeles y mis libros, ha perseguido los bicharracos de los rincones, ha desgarrado las hojas de mis libros en sus traviesas correrías infantiles, [...]. ¡En cuántas ocasiones he deseado matarte a palos, porque he visto asomando por tus ojos, porque he visto palpar bajo tus musculitos ágiles, dentro de tus curvas elegantes, el espíritu de la hipocresía amable y solapada que anima a la Humanidad! (1912: 159).

La narración deja entrever una desconfianza total por el género femenino. Más aún, la mujer es la identificación de la hipocresía y del mal: «eres cruel, voluptuosamente cruel» (1912: 160), piensa el joven de su felino. La gata es un ser cruel porque hace sufrir a quién se encuentra en su poder. Como animal que es, pueden en él los instintos básicos como la alimentación, la sexualidad. Pero, por naturaleza, tiene el instinto también de ser cruel, de hacer el mal, de estar de parte de lo maligno y demoníaco: «¡Cuánto goza la bestia blanca con el dolor de los bichos que coge, con la defraudación de la libertad que maliciosamente les concede, con los chillidos que les arranca! ¡Cuánto ingenio despliega su cruel inventiva para retardar la muerte y cómo se transparenta en sus ojos la voluptuosa fruición del triunfo! [...]. La acaricio porque veo en la bestia esa crueldad instintiva, inconsciente y poderosa que ha puesto Dios en la Naturaleza» (1912: 162). En el fondo, existe una incompreensión que se extasía ante la posibilidad de la resolución del misterio que significa la mujer y la incapacidad para llegar a comprenderla en su totalidad: «En vano he tratado de desentrañar, esfinge doméstica, el extraño enigma de sangre y de amor, de odio y de caricias, de complacencias perversas y de infames delectaciones, que te embarga misteriosamente, mientras en el alféizar de la ventana nos miras a la luna y a mí alternativamente» (1912:160). Pero si bien, la mujer era representada animalizada de manera, «amable», es decir, como un ser bello e inconsciente, que no sabe muy bien lo que hace, en el cuento «El príncipe Alacrán», la animalización es más rotunda, más agresiva. Macario, un morfinómano, se queda dormido tras su dosis y tiene una pesadilla en la que, tras matar a un alacrán, aparece una marabunta de ellos con su jefa, un animal de las dimensiones de una mujer que quiere copular con él para dar inteligencia a la raza de alacranes. El engendro animal se mofa de Macario: «¿A

dónde se ha ido tu orgullo de hombre, tu valor, tu vanidad de ser inteligente? ¡Ah, débil, ruin, cobarde y miserable criatura!» (1912: 181). Ante la solicitud de perdón por parte de Macario la reina le responde: «Tu vida me pertenece y quiero utilizarla para engendrar un hijo que tenga mi raza y tu inteligencia. Eres mío por derecho de venganza y por botín de amor...» (1912: 182). La violencia se ha recrudecido. El engendro animal femenino exige procrear con el hombre. Necesita la inteligencia que su especie no tiene (aquí vemos el reflejo de Darwin en la literatura de aquel período). Respecto a la mujer, sigue la dinámica del cuento anterior, ya que ésta es un reflejo de un animal inferior en inteligencia al hombre, pero ahora, se resalta con intensidad la monstruosidad y violencia femeninas.

El vampirismo femenino es otro de los puntos relacionado con la animalización femenina, unido al mal, a la muerte y al sexo en la mujer. El renacimiento de los cultos esotéricos está también relacionado con la angustia que produce la muerte. La literatura dedicada a tratar estos temas es la gótica. Desde *El castillo de Otranto* (1764) de Walpole, pasando por *El monje* (1796) de Lewis, hasta llegar a *Frankenstein* (1818) de Shelley, las historias terroríficas van tomando terreno. En esta época de la modernidad, se retoma el interés por lo sobrenatural, los vampiros, así como la reaparición de los muertos. Señala Gabriela Mora que Punter considera los motivos vampíricos como «representaciones de liberación sexual» (2000: 121). En relación con lo dicho, habría que señalar la influencia de Poe ya que en varios relatos aparece la muerte de una joven esposa, que como en el caso de Ligeia, reaparece de entre los muertos o la de Cordelia en «La Granja Blanca» de Palma: «Sus manitas ardían horriblemente y mis labios se quemaban al posarse sobre su pálida frente. ¡Qué hacer, Dios mío! Cordelia se me moría» (1912: 114). La enamorada llega de entre los muertos pero en estado vampírico, la nueva mujer quiere absorber al hombre, en medio de una orgía libidinal, despilfarro sexual que, según Bataille, contiene una reacción contra la sociedad burguesa mesurada y contraria a toda dilapidación: «El exceso es implícitamente transgresor puesto que en su uso de la sobre-ornamentación y la ausencia de límites traspasa continuamente las barreras de lo socialmente normal» (López, 2014: 179). El exceso sexual de Cordelia pone de manifiesto este aspecto subversivo:

Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga: fue algo así como el deseo de derrochar en un día el caudal de amor de una eternidad. Fue como la acción de un ácido que nos corrojera las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio

divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal (1912:122-123).

Por influencia de Poe y de los prerrafaelistas, se observa una mujer joven, bella, pero físicamente débil y enferma, representada en Cordelia en el relato de Palma. Lo que unido a la sexualidad y a la misoginia nos introduce directamente en el tema de la sífilis. Ésta es la enfermedad de la literatura decadentista y de fin de siglo. Muchos de los más grandes artistas murieron debido a ella, por ejemplo, Baudelaire, Maupassant, o Flaubert. El amor burgués, dice el protagonista de «Leyenda de hachisch» (otro relato de Palma) era «metódico, sereno, higiénico». Esta última palabra indica cómo el amor loco era justamente lo contrario, inquieto, extenuante y peligroso. En esta misma narración, una vez muerta Leticia, su marido quiere volver a sentir su presencia gracias a las drogas. Tras la ingestión de hachisch, comienza un viaje dantesco por mundos imaginarios. La sífilis está representada en el cuento por un paisaje enfermizo y apocalíptico, de la misma forma en que Huysmans lo hace a través de las flores exóticas en *A contrapelo*. Su amigo un fakir llamado Djolamaratta le conduce por diferentes caminos: «Un día me llevó Djolamaratta a un valle oscuro rodeado de pardas montañas tan altas como el Himalaya. Por todas partes se veían las enmarañadas copas de árboles extraños, cuyos troncos estaban llenos de pústulas. El aire tenía un olor repugnante, como el de la sala de un hospital de gangrenados» (1912: 141).

Dentro de la crisis de valores del sistema patriarcal, y relacionado con la sexualidad, hay que tratar dos temas, el de la homosexualidad y el de la ambigüedad sexual. El orden patriarcal establecía el rol de la mujer, pero también el del hombre. El Decadentismo reacciona ante tal imposición. Bien conocida es la ambigüedad sexual de la que alardeaban los más famosos dandis. El último capítulo de la tesis de Clemente Palma titulada *Filosofía y arte* publicada en 1897 desarrolla la teoría del «androgenismo»:

El recuerdo de «El banquete» de Platón y su imagen del andrógino como tipo de perfección sexual –explica G. Mora–, le impulsa a preguntar «¿Sería más perfecta la Humanidad si fuera monosexual o si cada individuo encarnara los dos sexos?» La respuesta es asertivamente afirmativa: el androgenismo es «una condición superior» porque «significaría una unidad sólida y hermosa, en lugar de dos fracciones inútiles y estériles cuando el amor no las junta» [...]. Este estado perfecto, sin embargo, no parece adecuarse a la voluntad de la naturaleza que continúa haciendo estériles a los pocos casos humanos de «hermafroditismo completo» que se han dado en el mundo (2000: 42).

El narrador de «Leyendas de Hachisch» señala: «Nos creíamos acaso andróginos y cruzábamos los misterios de la noche vinculados por una entrañable fraternidad asexual» (1912:137). El orden patriarcal burgués también establecía las relaciones maritales desde el matrimonio con un ser del sexo contrario y para la producción de hijos. Como reacción a este modelo se pone de relevancia la homosexualidad. Existe un miedo y un deseo a lo homosexual velado, en ocasiones, por la adicción a drogas o a una heterosexualidad desenfadada y representada por la exaltación del falo. A veces, oculto por la acción de personajes pervertidores. La exaltación fálica es claramente atendida en el cuento de Palma «El último fauno» cuando señala la voz narrativa acerca de la expulsión de los faunos por parte de la nueva religión cristiana: «¿Cómo admitir a esos lúbricos profanadores de la virginidad, a esos verdugos de la castidad, a esos silvestres y brutales apologistas de las glorias rojas del Falo?» (1912: 18). Los faunos poseen una voluptuosa sexualidad y son grandes enaltecedores del órgano masculino.

Otra reacción contra el mundo burgués ordenado y programado para la vida diurna, es el mundo bohemio y decadente del que gustan los modernistas. La bohemia es el lugar de los decadentes, su sitio. Vida nocturna, llena de excesos en todos los sentidos. A las orgías sexuales les siguen las económicas, y como objetivo final, la búsqueda de nuevas sensaciones que les lleven a descubrir nuevos sentimientos envueltos en lo raro y lo extraño. Para conseguir este estado, no dudan en tomar drogas que conduzcan y enfatizen las sensaciones de fragmentación del yo. También sirve para calmar la ansiedad de estos seres sumidos en mundos neuróticos, y enclaustrados íntimamente en un profundo dolor vital o en un tedio insoportable. Vallejo describe perfectamente esta sensación en «Nervazón de angustia»: «Dulce hebreá, desclava mi tránsito de arcilla, / desclava mi tensión nerviosa y mi dolor». Respecto a este estado tan especial, podemos observar un ejemplo muy claro en Clemente Palma que se encuentra en su relato «La leyenda de hachisch». Como se ha señalado, el protagonista es el amante, que toma hachisch para superar la angustia que le produce la muerte de su mujer: «Una noche, en la que no podía dormir hostigado cruelmente por la visión de la inolvidable, recordé que tenía en mi escritorio una cajita de palma, primorosamente labrada de ornada de arabescos. Me la había enviado del Cairo un antiguo amigo que desempeñaba un consulado. La caja contenía el misterioso manjar del Viejo de la Montaña, el hachisch divino...» (1912: 138). El narrador cuenta sus experiencias tras el consumo y va describiendo todos los estados por los que va pasando. El autor se dedica a ensayar otra subversión del bien en el mal. El relato trata de ser una historia paralela a la *Divina comedia* de Dante. Es un viaje del protagonista guiado, primero por un peculiar Virgilio, el místico indio Djolamaratta, y posteriormente, por su propia Beatriz. El protagonista contaminado por el hachisch

le pregunta a su guía femenina: «¿A dónde vamos? ¿al infierno o al paraíso?» (1912: 152). Van pasando por extraños mundos de mujeres sin sexo hasta llegar a la sublime belleza, el ideal a alcanzar. Volvía a ver en esa belleza a su mujer perdida.

Crisis aristocrática

Los movimientos sociales habían puesto en marcha a las masas que luchaban por sus derechos laborales. La reacción antidemocrática de los decadentes no se hizo esperar. En Perú, el arielismo, de la mano de Rodó (con base ideológica en Renan) dio lugar a un núcleo de intelectuales aristocráticos:

José Enrique Rodó, pensador Uruguayo de finales del siglo XIX y principios del XX, escribe su obra *Ariel* basándose en el personaje de igual nombre que aparece en la obra de Shakespeare, del que derivará su visión de la cultura latinoamericana, de marcado carácter idealista, visión según la cual esta cultura se caracterizaría por su nobleza y elevación espiritual en contraposición a la cultura de los Estados Unidos, ejemplo de sensualismo y «grosería materialista». El arielismo encierra una concepción elitista de la cultura ya que presupone que sólo la minoría selecta de los mejores puede guiar a la sociedad de forma desinteresada (Pulido, 2009: 248).

Las clases pertenecientes a esta minoría selecta eran las familias pudientes de corte elitista. Esta es la clase social que se refleja en los cuentos de Ricardo Palma. Un ejemplo es el personaje principal de «La Granja Blanca»: «Las tierras del mayorazgo me producían cuantiosa renta. Una de mis posesiones rústicas era la *Granja Blanca*, que primitivamente fue ermita y uno de mis antepasados convirtió en palacio» (1912: 112). Los protagonistas del cuento son personas de alcurnia, que no necesitan trabajar. Viven de forma lujosa en su palacio lleno de sirvientes. Poseen terrenos que son labrados por sus trabajadores. En Perú este tipo de recurso económico se daba frecuentemente, ya que se había heredado de la colonia, y todavía existían grandes terratenientes que poseían inmensas extensiones que les aseguraban abundantes beneficios, y la oportunidad de comercializar sus productos con empresas extranjeras.

Solo la clase alta podía tener los medios económicos necesarios para comprar obras de arte. De ahí que el arte, tanto en su realización, como en su compra, estuviera relacionado con la aristocracia. Clemente Palma sigue las ideas estéticas modernistas. Los modernistas fructificaron al amparo del período de plenitud que América atravesaba. El crítico peruano Washington Delgado explica, de forma resumida pero eficaz, la coyuntura económica de Hispanoamérica en el surgimiento del Modernismo y el advenimiento del capitalismo internacional:

En líneas generales, el movimiento modernista fue precedido por un proceso de cosmopolitización económica: rotos los lazos con la metrópoli española monopolista y después de unos años de indecisión que tuvieron como correlato político un período de anarquía militar, más o menos largo en cada país, la América Latina pasó a ocupar un lugar dependiente en el mercado internacional como productora de materias primas. Esta nueva situación económica produjo tanto una falsa bonanza como un precario equilibrio político y un también falso optimismo ideológico, cuya mejor expresión es acaso la corriente intelectual originada por el *Ariel* de José Enrique Rodó (Delgado, 1980: 95).

El descubrimiento de este continente como surtidor de materias primas, como señala Delgado, trajo para algunos la riqueza, y para muchos, la pobreza. La riqueza propulsó el lujo y secundó la ostentación dando lugar al Modernismo. Los modernistas se aliaron con el poder apoyados por las ideas arielistas que defendían la preponderancia de las minorías intelectuales, lo que Rodó denominó la legítima aristocracia del espíritu. El desprecio de la «aristocracia del espíritu» hacia el pueblo era una constante en muchos de los artistas de fin de siglo europeo: Baudelaire aborrecía profundamente la democracia. Los movimientos obreros y sociales eran vistos por las clases pudientes como un peligro, y de ahí que Renan, (quien influyó mucho en Rodó) constituyera un ideario antidemocrático. Rodó, influenciado por los autores franceses, tomó estas ideas aristocratizantes porque se adecuaban a la situación de Hispanoamérica. En ese momento, las minorías querían mantener su riqueza y privilegios frente a las fuentes de riqueza del país para relacionarse empresarialmente con Norteamérica, aunque fuera de forma desigual, y veían como un peligro a las masas que empezaban a movilizarse. El ideario arielista, que protegía a los poderosos, fue abrazado rápidamente por los modernistas, que a su vez, necesitaban vivir entre el lujo y el boato que daba forma a su estética. Recordemos, una estética que se basa en el sensualismo, el esplendor, el derroche, el arrogante y el dispendioso gusto por lo seductor y lo superficial, necesita muchos recursos económicos que sólo tienen los poderosos. Así que los modernistas se encontraban en un atolladero moral ya que por un lado, les gustaba vivir lujosamente y por otro, debían estar bajo el mandato de los pudientes. Esta coyuntura crispaba los nervios de los poetas, que en rebeldía, expresaban su enfrentamiento contra el burgués. Ellos se sentían aristócratas del espíritu y les apetecía unirse con otros aristócratas de linaje, pero quien tenía el dinero y el poder era el burgués, lo que llevó a un confuso equilibrio que se concretó en cada uno de los modernistas. Así que, por ejemplo, Estrada Cabrera, un sanguinario dictador guatemalteco, se jactaba de tener como diplomático a Gómez Carrillo, y como consultor a Chocano. El apoyo al poder permitía a estos escritores a viajar por Europa, de donde tomarían todas sus influencias. Otros, en cambio, mostraban un

tono más crítico; es el ejemplo de Rubén Darío. Su cuento «El rey burgués» se centra en la figura del rey (el antihéroe) y del poeta (el héroe). El entorno del rey se describe como suntuoso y brillante, repleto de riquezas materiales, pero detrás se encuentra la crítica ya que lo que dice Darío es que sólo es un burgués: «Quizá la explicación está en que sólo los individuos prácticos, positivistas y vulgares pueden acumular riquezas materiales, los poetas, idealistas y nobles morirán indefectiblemente en la miseria» (Ramos, 1990: 143). Algunos poetas como Darío atacan al burgués arielista convirtiéndolo en Calibán. La subversión se encuentra en el ataque a estas clases elitistas burguesas que realizan algunos modernistas a través de la literatura.

Conclusión

El Decadentismo en Clemente Palma tuvo una función estética y otra función reivindicativa. La estética se encontraba amparada por las últimas tendencias europeas; en cuanto a la reivindicativa, las líneas artísticas también se hallaban sujetas y impulsadas por el desapego a los valores establecidos, pero hay que decir que la literatura peruana, aunque hubo otros artistas, tuvo en Clemente Palma el mayor y más ferviente protagonismo en cuanto al desarrollo y la evolución de un sentimiento que utilizaba la literatura para expresar su desasosiego, su ansia de libertad y la necesidad de cambio social. Se puede llegar a pensar que el Decadentismo sólo era una corriente literaria de grupos elitistas; a pesar de eso, como muestra Clemente Palma, en el fondo de su elitismo, surgía una fuerza liberadora que, en muchos aspectos, debíamos de considerar mantener y así continuar el legado de Clemente Palma y de otros grandes autores y autoras peruanos.

Bibliografía

- Baudelaire, C., *Flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1991.
 -----, *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984.
 Burton, R., *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Alianza, 2006.
 Darío, R., *Los raros*, Madrid, Pliegos, 2002.
 De Villena, L. A., *Máscaras y formas del Fin de Siglo*, Madrid, Valdemar, 2002.
 Delgado, W., *Historia de la literatura republicana*, Lima, Rikchoy, 1980.

- Díaz-Plaja, G., *Modernismo frente a 98*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Friedrich, H., *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Gachana, J., «Sade y Kant: infortunios de la virtud e imperativos del vicio», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, 7, 2012, págs. 253-260.
- González Vigil, R., *El cuento peruano hasta 1919*, Lima, Cope-Petroperú, 1992.
- Gullón, R., *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.
- Litvak, L., (edit.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975.
- López, E., «De la tradición gótica en la literatura hispanoamericana: “La Granja Blanca”, de Clemente Palma», *Brumal. Revista de Investigaciones sobre lo Fantástico*. 2, 2014, págs. 177-186.
- Mora, G., *Clemente Palma, el modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, IEP Ediciones, 2000.
- Palma, C., *Cuentos malévolos*, París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1912.
- Pujante, J. D., «Reconsideración del concepto nietzscheano de tragedia a la luz de la nueva psicocrítica», *Estudios de Lingüística: E.L.U.A.* 5, 1988-1989, págs. 29-36.
- Pulido, G., «Los orígenes de lo latinoamericano y la función del intelectual en la concepción de Fernández Retamar: arielismo vr. Canibalismo», *Estudios Humanísticos. Filología*, 39, 2009, págs. 247-270.
- Ramos, R., «Metodología y glosa al cuento de “Azul”, “El Rey Burgués”, de Rubén Darío», *Aula abierta*, 55, 1990, págs.141-146.
- Simancas, F., «El Paraíso perdido de Milton. El satanismo y la controversia satanista en el s. XIX», *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección de hebreo*, 16-17, 1967-1968, págs. 53-68.