

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COORDINACIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

TÍTULO AL QUE SE OPTA: Magister en Literatura Iberoamericana

El Conflicto Apolo/Dionisos en *La Tristeza Voluptuosa, El Triunfo del Ideal y Dionysos.*

wwwbdigital.ula.ve

PROFESOR ASESOR

ESTUDIANTE

CARLOS SANDOVAL

MARCO A. CASIQUE G.

AGRADECIMIENTOS

En la elaboración de un proyecto y más aún, en la realización de una tesis participan múltiples familiares, amigos y conocidos que con su desinteresada ayuda y apoyo moral nos permiten corresponderles con un gesto de gratitud y amistad. Aunque, por supuesto, la responsabilidad de una empresa tal recae sólo en aquella persona cuyo nombre aparece impreso en la portada de la investigación. Quisiera destacar a la familia Casique D'Onofreo; a Gino Forgione Zinatelli, a Bolivia de Forgione, a Gina y a Fabrizio Forgione, a Teresa Cedillo de Beltrán, a María Alejandra Castañeda, a María Elvia Ferreira, a Indalecio Guerrero, más que amigos, dispuestos en todo momento a colaborar con acertados consejos y comentarios sobre mis futuros proyectos académicos. Asimismo, quisiera dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a mi madre, la Señora Rafael Guerrero Sánchez, a mi padre el Dr. Hermenegildo Casique, a mis hermanas María Eugenia y Ana Cristina Casique Guerrero. Igualmente a Ernesto Rivas, a José Antonio Beltrán Casique y a Oriana Cristina Rivas Casique por el amor y la paciencia mostrada a lo largo de mi carrera profesional y a quienes les dedico este trabajo con todo el respeto y el cariño que se merecen.

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

En la última década del siglo XIX el decadentismo en la narrativa venezolana mostró, debido a su heterogeneidad (romanticismo, parnasianismo, simbolismo y naturalismo), las más diversas manifestaciones estructurales, temáticas y estilísticas. A partir de las novelas *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904), del autor Pedro César Domínici y con el apoyo de un *corpus* teórico/crítico se analiza el modo cómo ese decadentismo se verificó en la narrativa venezolana de aquel *Fin de siglo*, siguiendo para ello la variedad del enfrentamiento Apolo/Dionisos una de las caracterizaciones de aquella manera de materialización literaria.

wwwbdigital.ula.ve

ÍNDICE

	Pp.
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I	
Decadentismo Literario	
París, Venezuela y el <i>Fin-de-siècle</i> XIX.....	5
Contexto histórico-social del decadentismo.....	12
El ideal del “arte por el arte”. Joris-Karl Huysmans. Francia y Latinoamérica. Finales del siglo XIX.....	14
El decadentismo visto a través de la historiografía Literaria venezolana y latinoamericana.....	23
Breves acotaciones sobre el naturalismo.....	28
Papel del Positivismo.....	31
CAPÍTULO II	
El conflicto Apolo/Dionisos	
Breve introducción histórico-mítica: ¿Qué representaron cada uno de estos dioses griegos?.....	36
Relación del pensamiento de Friedrich Nietzsche con el origen y el debate apolíneo/dionisiaco.....	38
El enfrentamiento apolíneo/dionisiaco en el ámbito del decadentismo literario.....	43
Sobre la secularización.....	48
CAPÍTULO III	
Presentación del autor y de las tres novelas	
Objeto del análisis	
Sobre Pedro César Domínici: breve semblanza, Ubicación estético-histórica.....	50
<i>La tristeza voluptuosa</i>	54
<i>El triunfo del ideal</i>	67
<i>Dionysos</i>	72

CAPÍTULO IV**El conflicto Apolo/Dionisos en*****La tristeza voluptuosa, El triunfo del ideal y Dionysos***

<i>La tristeza voluptuosa</i> o "Hacia la muerte"	77
<i>El triunfo del ideal</i>	94
<i>Dionysos</i> . (Costumbres de la antigua Grecia).....	107

CONCLUSIONES	123
---------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	127
---------------------------	-----

www.bdigital.ula.ve

INTRODUCCIÓN

El concepto de modernización con todas sus variantes (políticas, económicas, sociales, religiosas y culturales) acrecentó la preocupación por el mundo exterior en la pluma de ciertos escritores como Manuel Díaz Rodríguez y Pedro César Domínguez, entre otros. Además, el contacto con culturas foráneas (Francia, Inglaterra e Italia) permitió a estos creadores una nueva manera de acoplar el espíritu esteticista de la época con el dinamismo propio de nuestra cultura. A pesar de la no aceptación y los denuestos inflingidos por algunos de los xenófobos y conservadores del momento (Gonzalo Picón Febres y José Gil Fortoul principalmente), la tendencia estética decadentista alcanzó a echar raíces en la literatura y en las artes de este lado del Atlántico.

El decadentismo fue una tendencia artística y literaria que se desligó de la propia eclecticidad del modernismo y abarcó, básicamente, tópicos preciosistas y exóticos donde se mencionan pinturas, flores, inciensos, perfumes, paisajes, provenientes de la antigüedad clásica y del medioevo. Algunos críticos literarios y acérrimos del propio decadentismo, como los ya señalados, no aceptaron la propagación de dicha tendencia o de ese “mal de siglo”, por considerarla una "extravagancia ingeniosa" (Brandt, 1994:149) que atentaba contra el rescate –visión peregrina- de una “identidad nacional” debidamente inspirada en el seno de una literatura propia donde se leyera

personajes y paisajes venezolanos, esto último trató de imponerse como norma estética y literaria a aquellos escritores cuyas miradas se encontraban volcadas hacia una narrativa escapista o alejada de una realidad local de finales del siglo XIX.

El objetivo fundamental de esta investigación será el estudio del decadentismo y su presencia en la novela venezolana con base en el análisis de tres obras escogidas para este fin *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904), de Pedro César Domínci, las cuales están construidas bajo el uso de la temática decadentista especialmente en lo que concierne a tópicos escabrosos, la muerte al acecho de los personajes, los lugares exóticos, la prosa esteticista y la voluptuosidad de algunos de sus diálogos. De allí que dicha estética estuvo marcada por una atmósfera pesimista, aceptada por unos y rechazada por otros.

Asimismo, demostraremos en las obras objeto de este trabajo la influencia apolíneo/dionisiaca¹ con relación al propio decadentismo literario, debido a la correspondencia de sus temas con una visión particular del culto estético y refinado por las formas del lenguaje.

¹ Como se recordará, fue el filósofo alemán Friedrich Nietzsche quien llamó la atención sobre la polaridad de lo apolíneo y lo dionisiaco, como ese extremo existente entre el arte y la vida, entre el orden y el caos y, “también en consonancia con el instinto temático de Freud, con el aniquilamiento” de la propia vida (Cirlot,1985:172). Esto último, nos servirá para establecer la relación con algunos

La investigación consta de cuatro capítulos, tres de ellos de carácter histórico, y el último analítico. En el primer capítulo nos referimos a los orígenes, elementos e influencias estéticas y literarias que conforman el decadentismo. Tomamos algunos textos como *Azul* y *Los raros* de Rubén Darío, *De Sobremesa* de José Asunción Silva, *Á rebours* de Joris-Karl Huysmans e *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, vinculados al objeto de nuestro análisis para ampliar el panorama decadentista latinoamericano y, particularmente, venezolano. De igual manera, consultamos material hemerográfico de *Cosmópolis* y *El Cojo Ilustrado*, fuentes valiosas de información sobre el decadentismo venezolano.

En el segundo capítulo, estudiamos el pensamiento de Friedrich Nietzsche y su relación con el conflicto Apolo/Dionisos, desde sus orígenes histórico-míticos con respecto al ámbito del propio decadentismo literario y al proceso de la secularización como acicate de dicha polaridad.

El tercer capítulo, se centra en una breve semblanza estético-histórica sobre Pedro César Domínici y la presentación de *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*.

personajes decadentistas (Eduardo Doria, María, Niní Florens, entre otros) de las obras de Pedro César Domínici.

El último capítulo, es un detenido análisis literario de las novelas señaladas con base en la investigación sobre la visión apolíneo/dionisíaca inherente a la estética finisecular del lapso estudiado.

Finalmente se exponen las conclusiones de rigor y la bibliografía.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO I Decadentismo Literario

París, Venezuela y el *Fin-de-siècle* XIX

A raíz de la introducción en 1880 del término “decadente” en las letras francesas, por Charles Baudelaire se generó la reprobación de dicha palabra para definir un concepto por quienes no se identificaron con tal denominación, pero luego otros lo aceptaron con elogios. Hacia 1880 uno de los miembros de la escuela parnasiana², el propio Charles Baudelaire (1821-1867) decidió ir contra las ideas que guiaron al grupo al cual él perteneció; es decir, se le ocurrió plasmar en su obra *Les fleurs du mal* (1868) las cosas comunes y corrientes de la vida. Esta nueva ejemplaridad –como lo señaló Walter Benjamin- “[estableció] la ruptura más notable al cambiar la percepción del arte a mediados del siglo XIX” (en Montaldo,1995:44), lo cual originó una fuerte reacción entre sus compañeros parnasianos. A partir de este acontecimiento surgieron las teorías de orden estético y literario de los

² A mediados del siglo XIX partió la Escuela parnasiana introduciendo su propia temática estética, es decir, una inspiración que fuera contra el “excesivo subjetivismo [y sentimentalismo] de los románticos” (Charry,1997:153). Éstos, a su vez, vieron en sus detractores un alejamiento de las pasiones y sentimientos que involucraban a la humanidad en su cotidianidad. La idea de concebir la vida a través de la óptica de los motivos corrientes no fue aceptada por los mismos parnasianos, quienes albergaron en su seno la filosofía positivista. De otra parte, en 1886 se publicó en París *Le parnasse contemporain* donde hicieron su aparición Teófilo Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894), Teodoro de Banville (1823-1891), entre otros. Ellos alcanzaron a “cincelar” magníficos versos. Sin embargo, los simbolistas estaban contra los propios parnasianos, pues, no aceptaron que estos llamados “impasibles o eruditos” (en Charry,1997:154) nombraran los objetos cotidianos sin ningún tipo de recurso que diera cabida a la imaginación.

decadentes y de los simbolistas³ que dieron paso al propio decadentismo latinoamericano. De otra parte, en dicho poemario se reflejó una inclinación antiburguesa⁴ no relacionada con la concepción mercantilista de las sociedades sumidas en lo material debido al positivismo⁵. Esto último fue parte de esa época “moderna y decadente”, la cual respondió a cambios de orden político⁶, económico, sociales y culturales que coincidieron con la llamada crisis de *Fin-de-siècle*, donde un ambiente –en parte- pregnado de romanticismo⁷ aglutinó los sentimientos de esa gran ola de “optimistas y pesimistas” que se sumaron a los múltiples cambios finiseculares.

³ Fue en Francia donde apareció dicho movimiento poético en contra del naturalismo y del formalismo parnasiano; gustó de expresar el valor musical y simbólico de las palabras, y matices de impresiones de estados anímicos del ser humano. Sus más conocidos representantes fueron: Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Paul Verlaine (1844-1896).

⁴ A finales del propio siglo XIX se acentuó el concepto modernizador tanto en el área política, económica, como social; incluyendo los campos de la literatura y de las artes. Las formas de vida coloniales quedaron rezagadas, y en las principales ciudades latinoamericanas se iba duplicando el número de sus habitantes, es decir, a diferencia de la vieja estructura colonial de criollos, mestizos, indígenas y esclavos negros, este antiguo orden social pasó a convertirse en grupos independientes que cada vez más adquirieron cierto grado de conciencia social. En cuanto a la estructura económica podemos apreciar: “Al grupo comerciante, que (...) [formó] una clase (...) burguesa, se (...) [fortaleció a través del capitalismo, y fue] (...) capaz de iniciar empresas de producción y actividades exportadoras e importadoras notables” (Charry,1997:22). Esto contribuyó al creciente dinamismo de nuestras poblaciones.

⁵ Nos referimos al movimiento intelectual que dominó la segunda mitad del siglo XIX. Al mismo tiempo que, desde una postura científicista, “abarcó la rigurosidad de atenerse a los hechos, a la realidad, en cualquier género de investigación” (Comte,1958:9). Es decir los sentidos y la experiencia, en este caso, jugaron un papel preponderante al momento de captar la realidad.

⁶ El modernismo y el *fin-de-siècle* “[fueron] el ensayo de la modernización cultural, es decir, la formulación y la duda de las nuevas experiencias estéticas y políticas” (Montaldo,1995:44) provenientes de Europa, las cuales se integraron dentro de nuestro proceso hispánico-cultural adoptando y adaptándose a su propio ritmo.

⁷ “El romanticismo de carácter social o costumbrista que se impuso en la literatura de América Latina y al naturalismo [o realismo] que lo continuó en la narrativa” (Montaldo,1995:75) se ocupó del hombre de finales del siglo XIX quien, como problemática existencial de dicha época y tema de la literatura y el arte, sufrió los embates de la cambiante modernidad cultural, política y social lo cual se tradujo en sentimiento de individualidad, de diferencias y de aislamiento del mundo entre los mismos individuos.

En relación al decadentismo, tratar de definir el término que mostró la tendencia y la estética pesimista –el decadentismo- ha sido y es una tarea comprometedora debido a la eclecticidad de su esencia, es decir, existe una gran variedad de temas políticos y sociales al igual que artísticos y doctrinales que acompañaron lo que fue un “estilo como condición de vida” (Araujo,1966:154), de una época finisecular del XIX. Jorge Olivares, en su libro *La novela decadente en Venezuela*, señala lo siguiente:

Muchos juicios se emitieron sobre el decadentismo y de todos ellos se colige que es difícil llegar a una definición exacta del término “decadente” por las connotaciones diversas con que se ha revestido. Para algunos es un término de reprobación; otros lo aceptan con encomio. Algunos lo acogen como estandarte de una escuela: otros no ven tal cohesión. (1984:15).

wwwbdigital.ula.ve

La inclusión de la palabra “decadente” en las letras francesas e hispanoamericanas trajo consigo una confusión de términos (Coll,1898) – simbolismo, modernismo⁸-, confusión que aún persiste en la crítica contemporánea (Wellek,1971), que prefiere utilizar cada término por separado sin dejar a un lado las consideraciones sobre las distintos y movimientos estéticos (romanticismo, parnasianismo, simbolismo y naturalismo) incorporadas dentro de sus creaciones artísticas y literarias. Sin

⁸ El modernismo, fue más que una escuela literaria debido a que abarcó no sólo manifestaciones culturales sino también espirituales (Gutiérrez Girardot,1983). Dicha escuela artística, espiritual y literaria se convirtió en una especie de lo que Rafael Di Prisco señaló como: un “proceso de universalización de la narrativa [iniciado por el propio modernismo]”. Sin embargo, algunos escritores tales como Gonzalo Picón Febres (1906) y José Gil Fortoul (1957) se opusieron a ese proceso de “universalización de la narrativa”, debido a lo que el mismo Di Prisco ha referido acerca del decadentismo, que fue considerado por sus detractores un proceso de “desnacionalización” de la literatura latinoamericana.

embargo, pasando por Teófilo Gautier, Arthur Symons, Alfred E. Carter y George Bernard Shaw; y por los hispanoamericanos Atenedoro Monroy, Gonzalo Picón Febres, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Salado Álvarez, entre otros, son múltiples los conceptos que se tienen de esa tendencia esteticista literaria la cual fue acompañada por el escepticismo⁹ de sus temas y la propensión a un refinamiento exagerado de las formas estéticas en contra del positivismo y de ciertas ideas burguesas sobre la vida. Asimismo, a la pretensión de atmósferas naturalistas, a la exaltación de ambientes exóticos (templos en ruinas, paisajes, pinturas, música, entre otros) y a la proliferación de personajes en crisis, degenerados y morbosos, como parte de los procedimientos artísticos y literarios del propio decadentismo.

Sin embargo, el decadentismo fue una tendencia artística y literaria (1895-1915) que consistió en mostrar los estados anímicos del ser humano como parte de su filosofía, mantuvo el refinamiento, la extrañeza y la finura de la escritura en sus creaciones, y una visión universal y “afrancesada” en nuestras letras hispanoamericanas (Montero,1996). Visión esta acompañada de atmósferas hermoeadas, imágenes preciosistas, refinadas, raras o temas exóticos¹⁰ y “el ansia de vivir una vida artificial, con los ojos de la imaginación

⁹ Ante la posibilidad del conocimiento de la realidad objetiva partió la idea epistemológica del escepticismo como proceso de la duda e incertidumbre.

¹⁰ En general, los escritores decadentistas latinoamericanos gustaron de expresar en sus obras imágenes provenientes de otras partes del mundo (Francia, Inglaterra e Italia). También dichos creadores se

vueltos a París [y a la antigüedad clásica]” (Henríquez Ureña,1916:12). Al mismo tiempo, estuvo en “contra de las normas literarias vigentes, especialmente las del naturalismo”¹¹ (Olivares,1984:9) y contribuyó a enriquecer la prosa narrativa latinoamericana (Miliani,1985) con la implementación de neologismos, la transposición de las artes, el uso de las asociaciones espontáneas o sinestesia, como parte de algunos recursos literarios (Olivares,1984) propios de dicha propuesta estética, en la cual encontramos múltiples doctrinas y movimientos posibles de atajar en el ámbito de sus materializaciones (romanticismo, parnasianismo, simbolismo, naturalismo, entre otros), los cuales definieron su particularidad en la concepción del arte y la literatura y contribuyeron a marcar el camino que condujo la visión de la sensibilidad del arte moderno en Europa, en Hispanoamérica y, en este caso, en Venezuela, principalmente.

Una atmósfera que pudiéramos llamar de “existencialista” llegó a prevalecer en la conciencia del hombre dentro de sus manifestaciones

sumergieron en la búsqueda de la belleza a través de paisajes, perfumes, flores e inciensos desde pasados lejanos (la antigüedad clásica y el medioevo), como parte de un refinamiento estético.

¹¹ A mediados del siglo XIX apareció el naturalismo como corriente literaria. Dicha doctrina estética halló la visión de lo bello en la imitación servil de la naturaleza. De allí que estuvo contra el romanticismo, es decir, ese movimiento literario y artístico fundamentado en romper con las reglas del clasicismo y del academicismo, y sustentado en dar paso a la individualidad y a la libertad del artista y del escritor para expresar la evocación de la belleza. Emilio Zola (1840-1902) fue su máximo exponente.

literarias y artísticas a finales del siglo XIX. El “espíritu decadente”¹² fue el estandarte que acompañó el sentimiento de la época. Asimismo, una especie de hastío quedó expresado en el soneto: “*Je suis l’Empire à la fin de la décadence*” (Verlaine,1951:250)¹³, el cual logró recrear el estado de postración de la Roma antigua y su ambiente de languidez. Consecuentemente, esa nueva sensibilidad fue acogida por jóvenes con pretensiones decadentistas tanto europeos como hispanoamericanos, quienes llegaron a admirar la estética y el exotismo de las civilizaciones y culturas antiguas.

Hasta el momento podemos afirmar que el decadentismo en América Latina y el *Fin-de-siècle* como expresión notoria de una época marcada por cambios políticos, económicos, sociales, culturales y religiosos y por sentimientos de hastío y pesimismo en Europa y en Hispanoamérica compartieron un ambiente de época semejante, es decir, dichas ideas estuvieron dominadas por variantes y combinaciones constituidas dentro de un *corpus* de conceptos relacionados con el romanticismo, el parnasianismo, el simbolismo y el naturalismo los cuales contribuyeron a enriquecer, aún más, el panorama literario y artístico de esa “modernidad cultural”¹⁴ que se

¹² Dicha frase –el espíritu decadente- sirve para señalar, de alguna manera la expresión del sentimiento de postración y de hastío del hombre finisecular (Verlaine,1951).

¹³ En su idioma original, dicho soneto sería: “Soy el imperio al final de la decadencia”.

¹⁴ Graciela Montaldo plantea que: “El término modernidad [cultural], (...) intenta definir una experiencia donde la pérdida de certezas [en el campo de lo político y en lo estético] se mezcla con una sensibilidad [latinoamericana] que quiere rearticular los sistemas de relación con el mundo” (1995:12). En ese proceso de unificación de nuestra sensibilidad con otros pueblos (Francia, Inglaterra, Italia,

venía desarrollando en Europa y también en Venezuela, claro está, con ritmos desiguales a finales del siglo XIX y el primer lustro del XX.

www.bdigital.ula.ve

entre otros) surge, dentro de una atmósfera dominada por el positivismo una tendencia decadentista e introspectiva la cual se revisa a sí misma, es decir, dentro de cierta área de estudio de la propia conciencia estética latinoamericana para expresar en la narrativa un estado de postración y de languidez frente a la llamada época finisecular.

Contexto histórico-social del decadentismo

Ante la afectación de los grandes cambios modernos (políticos, económicos, sociales, culturales y religiosos), una especie de hastío se reflejó en la concepción de la vida para el hombre de fines del siglo XIX, donde se deseó experimentar, dentro de la prosa narrativa, las sensaciones más voluptuosas que dieron paso a estados sensuales de morbosidad a través de imágenes cargadas de crueldad, desagrado y muerte, entre otras. De allí que Ana Balakian afirme que “los decadentes se sintieron profundamente atraídos por el abismo de lo desconocido, anterior obsesión de Baudelaire” (en Charry, 1997:155). Esta tendencia, en parte originada por la acelerada transformación modernizadora, marcó una progresiva muestra de deterioro en la religión, la política y en las costumbres de la sociedad europea y latinoamericana, claro está con ritmos y diferencias marcadas se acrecentó un sentimiento trágico que se mostró en el hombre moderno (Montaldo, 1995), situación que reflejó un mayor sentido de esa crisis espiritual de *fin-de-siècle*¹⁵. Los decadentes, como los simbolistas, se sumergieron dentro de tal atmósfera tediosa y melancólica. Para ellos lo primordial –como lo hemos señalado- fue el culto a las imágenes y a los temas ligados a la antigüedad clásica y al medioevo.

¹⁵ Al igual que el modernismo, el decadentismo compartió la crisis universal de las letras y del espíritu, y la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida en pleno *fin-de-siècle*, en este caso, hispanoamericano.

No obstante esta tendencia estética se integró a un espíritu de desafío, con su culto a lo artificial y a la proliferación de emociones raras y refinadas evocadoras de muerte y de belleza propias del decadentismo, las cuales dilucidaremos posteriormente en relación al culto apolíneo/dionisiaco y al autor objeto de esta investigación, frente a “las clases burguesas” originadas a raíz del capitalismo industrializado¹⁶. Consecuentemente, hay quienes rechazaron esa manera servil de enriquecimiento traducida en el materialismo y no en conocimiento para el alma (José Gil Fortoul, Gonzalo Picón Febres). La figura decadentista “no [tuvo] escena propicia: lo mataba la indiferencia pública y el ambiente burgués” (en Darío, 1970:51). Sin embargo, y paradójicamente, en dicho personaje existió el deseo íntimo de ser tomado en cuenta por la sociedad burguesa, pero ese sentimiento se convirtió en cierta desilusión y desprecio al ser apartados de la misma sociedad por los materialistas y creyentes de las bases del lujo, es decir, del dinero y del comercio. Esto se reflejó en la narrativa de quienes, como Pedro César Domínic, aceptaron el propio decadentismo el cual enriqueció la visión de la literatura y del arte europeo durante el siglo XIX y principios del XX. Al igual que el proceso modernizador originado en latinoamérica el cual abarcó lo político, lo económico, lo social, lo cultural y lo religioso; también el campo de la literatura y de las artes.

¹⁶ Una vez más los decadentes, dentro de esa modernidad cambiante, fueron contra “la vulgarización” generada por esa masificación propia del llamado “arte industrial”. Lo que por entonces “se [estigmatizó] como el <<el arte burgués>>”. (Montaldo, 1995:14), debido a la reproducción de las obras de los artistas, quienes se convirtieron en objetos para ser remedados dentro de esa difusa delimitación de lo verdadero como arte y la simple imitación en serie.

El ideal del “arte por el arte”. Joris-Karl Huysmans. Francia y Latinoamérica. Finales del siglo XIX

La concepción y tendencia artística y literaria del “arte por el arte” surgió bajo la mirada de la doctrina parnasiana (1872-1887), la cual fue acogida por los decadentistas. Dicho ideal estético “parece haber sido lanzado por [Víctor Hugo (1802-1885)] en una discusión literaria en 1829” (Van Tieghem, 1963:216). De allí que, a diferencia de los románticos, una visión de la belleza a través del trabajo de la forma rítmica, las estrofas, las rimas y hasta el tema a tratar fue el estandarte que acompañó a los parnasianos para asegurar la perfección y la perennidad del pensamiento plasmado en sus obras. Además, la idea del “arte por el arte” rechazó los contenidos sociales y burgueses, moralizadores, “civilizantes y progresistas” de los positivistas y los creyentes en el esfuerzo por mejorar la condición humana en función del progreso social. Asimismo, dicha tendencia literaria y artística expresó la necesidad de evadirse o excluirse –literalmente- del seno de la masa o aislarse del mundo de las cosas vanas y corrientes y refugiarse en la búsqueda intelectual, como única vía hacia un público digno que la comprendiera. Con base en esto último, Teófilo Gautier (1811-1872) señaló lo siguiente:

No, imbéciles, no, cretinos y estúpidos que sois, con un libro no se hace sopa de gelatina; -una novela no es un par de botas sin costura; un soneto, una jeringa de chorro continuo-; un drama no es un ferrocarril, cosas estas todas

esencialmente civilizadoras y que hacen marchar a la humanidad en las vías del progreso (en Van Tieghem,1963:216).

El arte, bajo la conducción parnasiana, lejos de los positivistas y de la concesión del progreso, adoptó la indiferencia por la utilidad social o moral, por el odio a la poesía demasiado sentimental y por el culto a la belleza superficial. De allí que Leconte de Lisle (1818-1894), quien fue el guía de los parnasianos, creyó haber visto un desgaste o debilitamiento de los movimientos artísticos y literarios (romanticismo, parnasianismo, simbolismo y naturalismo, entre otros) que presidieron el siglo XIX debido a la nivelación e interpretación progresiva de los pueblos (VanTieghem,1963). Esto último como reflejo del agotamiento de la vena sentimental y personal y de la vena político-social, creó la necesidad en el artista y en el escritor moderno y decadentista de ver en el conocimiento de la Grecia antigua una fuente de inspiración para sus obras.

Así como los parnasianos los decadentistas, en este contexto, también utilizaron la evasión de la realidad como un recurso literario y se refugiaron – según Walter Benjamin- en su “*intérieur*” (en Gutiérrez Girardot,1983:56) a través de la concesión del arte antiguo. Sin embargo, al escritor y al artista decadente les tocó crear sus obras y vivir dentro de esa realidad que detestaron, es decir, la del hombre burgués. En relación con lo dicho anteriormente, y por las imágenes preciosistas, refinadas, raras o exóticas (templos en ruinas, flores, pinturas, música, entre otras) hablaremos de los

orígenes de la novela artística y finisecular en Francia y su posterior desarrollo en Latinoamérica.

En concordancia con la crítica literaria que se ha ocupado del período decadentista (Brandt,1994, Di Prisco,1969, Díaz Rodríguez, 1994, Gullón,1963, Miliani,1985, Minnemann,1991, Montaldo, 1995, Olivares, 1984, entre otros) y con el origen del término “decadente” introducido por Charles Baudelaire en las letras francesas, debemos hablar de esta tendencia estética y literaria (Picón Febres,1972) como un sinónimo aparente del concepto de la novela *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), el cual se convirtió en el “breviario de los decadentistas” (Olivares,1984). De allí nació una nueva revelación estética para los que estaban en contraposición con los pensamientos cientificistas y naturalistas. Dicho autor incorporó, en *À rebours*, temas de diversa índole cargados de emociones raras y refinadas¹⁷, donde aparecieron involucradas las ideas (muerte, pesimismo, hastío, languidez y postración, entre otras) que acompañaron las creaciones de Charles Baudelaire, asimismo con las de Paul Verlaine y las de Stéphane Mallarmé, debido a que contribuyeron a crear una nueva sensibilidad poética en la literatura francesa y, posteriormente, en la hispanoamericana (Montaldo,1995).

¹⁷ Como hemos señalado anteriormente, en cierta forma la idea de lo raro y de lo refinado, se refirió a las imágenes estéticas y fuera de lo común que, por su naturaleza atrevidas, exóticas y voluptuosas formaron parte de lo que se conoció como tendencia decadentista.

Jean Floressas des Esseintes fue el personaje de *Á rebours*, quien se encontró atrapado dentro de una atmósfera de hastío y en la necesidad de ahogarse en el lujo y en el placer de sentir sensaciones agonizantes, mórbidas y artificiales o provenientes del pensamiento delirante y divagatorio. De allí que Rafael Gutiérrez Girardot señaló lo siguiente:

El comedor que se describe en el primer capítulo [de *Á rebours*] y en el que se reúne lo lejano y el pasado de manera plástica (...) [donde] en una cena se [tocaban] marchas fúnebres, las invitaciones se asemejaban a invitaciones a un entierro, las criadas que servían eran negras desnudas, había olivas de Turquía y vino de "Valde Peñas", y la cena repetía una del siglo XVIII... (1983:57).

Dichas imágenes escabrosas y funebres, compartidas con conceptos de arte y de historia y al mismo tiempo de lujo y de placer prevalecieron en la mente de Jean Floressas des Esseintes, un refinado que repudió los burgueses nacidos del momento post-industrial o los nuevos adinerados o mercaderes. En su alma sólo albergó la sensibilidad artística, refinada y aristocrática, sin pretensiones de riqueza concibió la vida a través del buen gusto en la armonía de la estética y del vivir fuera de la realidad de las bases del lujo, es decir, del dinero y del comercio. Su mundo no acogió las cotidianidades de la vida, pues éstas las llevó aparte de las convenciones sociales. El personaje vivió en sí mismo, se encontró encerrado en su soledad, creyó que podía liberar a la humanidad de su vulgaridad con la idea de lo bello; esta sensación lo aquejó y lo convirtió en un ser pesimista el cual no pudo desembarazarse de esa sociedad considerada por el mismo Jean Floressas

des Esseintes como burguesa, la cual lo obligó a terminar viviendo “al revés” su propia existencia.

El conflicto entre el arte y el artista, ante el mundo moderno y en especial contra la burguesía que rodeó a Jean Floressas des Esseintes, llegó a formar parte del espíritu decadentista, asimismo, el personaje se convirtió en modelo de las novelas hispanoamericanas de finales del siglo XIX y principios del XX. De allí que la obra *De sobremesa*, de José Asunción Silva (1865-1896) llegó a ser uno de los ejemplos más nombrados para referirnos a las piezas decadentistas en Latinoamérica (Olivares, 1984). En relación con esto último fue José Fernández, protagonista de la nombrada creación literaria, un poeta que al igual que el personaje de Joris-Karl Huysmans se encontró en un estado de “frenopatía”¹⁸, propio de la época. Sus páginas revelaron el horror por las cosas banales y, al mismo tiempo, mostraron a un ser abatido por el tedio y la melancolía de un alma en plena decadencia. Asimismo, y en el caso de Venezuela las manifestaciones narrativas decadentistas provinieron de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), con *Ídolos*

¹⁸ Nos referimos, en este caso, a la denominación y al estudio de las enfermedades mentales. De allí que los llamados decadentes fueron vistos por muchos de sus detractores como frenópatas debido al uso de imágenes consideradas como morbosas y sacrílegas.

rotos (1901) y *Sangre patricia* (1902), y Pedro César Domínici (1872-1954), con *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904). Dichas obras compartieron un ambiente cargado de sensaciones artísticas y literarias finiseculares del XIX.

Sin embargo, es importante destacar que *Ídolos Rotos* fue considerada la novela modernista de Manuel Díaz Rodríguez (Miliani, 1985). Dicha obra combinó, al igual que *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* influencias artísticas y literarias (parnasianas, simbolistas, románticas, naturalistas y hasta decadentistas) muy propio de la época, debido a la atmósfera en que ellas convivieron. Pero, fue Manuel Díaz Rodríguez “el exponente más caracterizador del modernismo entre nosotros [los venezolanos], en cuanto a la prosa se refiere” (Medina, 1991:15). Este autor, a la par con el decadentista Pedro César Domínici, incorporó en su narrativa rasgos exóticos y estilísticos propios del escritor golpeado por el tedio de *fin-de-siècle*.

En relación al personaje Jean Floressas des Esseintes de la novela del francés Joris-Karl Huysmans, es decir, *À rebours* y a la par con Sandoval de *Ídolos rotos*, del venezolano Manuel Díaz Rodríguez podemos ampliar el panorama decadentista en Venezuela a través de la incorporación –en esta investigación– de un breve análisis literario de dichas obras con base en ciertos rasgos conflictivos que identificaron el rechazo del artista dentro de la

sociedad a la cual pertenecieron, al mismo tiempo que se identificaron con algunos criterios artísticos de la tendencia estética mencionada emparentada con la visión del “arte por el arte” en la doble visión de dichos caracteres.

En el caso de la trama de *Ídolos rotos* podemos decir que empieza con la llegada del personaje principal Alberto Soria, quien por cinco años vivió en París, a su retorno a la patria consiguió desdichas y desazones por “la profunda crisis espiritual, política y social” (en Olivares, 1984:9) que envolvió a Venezuela en la época finisecular del XIX. Por dichas razones, las ilusiones del artista y su nostalgia por ver de nuevo a su país se vieron transformadas en odios y repulsiones “como si las emociones pudieran impedirse conservando la memoria” (Díaz Rodríguez, 1987:46). A través de esa recurrente mirada de Alberto Soria a la patria, por medio de la memoria, observamos que dicho personaje se refirió al pasado como el mejor de los tiempos vividos. Sin embargo, esto último terminó convirtiéndose en la resolución de partir de su país, este sentimiento acrecentó en su alma ese abandono de la “tierruca”, la cual se reflejó en el desarraigante “*finis patriae*” con el cual finaliza la novela.

Uno de los aspectos decadentista frente al rechazo de sus seguidores por parte de los políticos con ideas progresistas finiseculares fue el caso del joven artista Sandoval personaje de *Ídolos Rotos*, quien sufrió “un golpe rudo e imprevisto, una puñalada traicionera (...) el gobierno [venezolano] (...) [le

suspendió] el pago de la escasa pensión concedida” (Díaz Rodríguez, 1901:100). Este personaje, pobre e incomprendido, abandonado a su suerte y echado al olvido por su gobierno y sus parientes ricos u “hombres de su trabajo” quienes no comprendieron “como podía nadie vivir sin otro oficio ni beneficio que el de embadurnar telas y combinar colores” (Díaz Rodríguez, 1901:101), culminó al igual que Jean Floressas des Esseintes viviendo la desesperanza y el rechazo de la sociedad que les rodeó producto de sus vidas desarraigadas y enfrentadas a una especie de tensión apolíneo/dionisiaca, es decir, basada en el placer y en contra de la realización de proyectos en beneficio de un pueblo sumado a la idea de progreso. Por consiguiente, el tema de los creadores olvidados y amantes del “arte por el arte” formó parte de la tendencia decadentista, lo cual le permitió a Manuel Díaz Rodríguez, como a Joris-Karl Huysmans expresar, a través de los personajes señalados, el “tono amargo del pesimismo” (Medina, 1991:152) que acompañó a las obras insertas dentro de dicha tendencia artística y literaria.

No en vano hemos reunido aquí algunas relaciones decadentistas entre Jean Floressas des Esseintes de *À rebours* y Sandoval de *Ídolos Rotos*, pues en ambas obras apareció el estilo particular de Joris-Karl Huysmans y el de Manuel Díaz Rodríguez en concordancia con las novelas finiseculares. Dichas obras rebelaron los excesos propios del placer, el tedio por la vida moderna y el aislamiento de los decadentistas de la multitud, de la

mediocridad y del contacto con la “plebe” que creía saber y opinar sobre cualquier cosa.

A pesar de que *Ídolos Rotos* fue considerada –según se dijo- la novela modernista de Manuel Díaz Rodríguez no escapó de la influencia del decadentismo. Asimismo, a pesar del americanismo inmerso en *Ídolos Rotos* por estar ligada, principalmente, a nuestra tierra como esencia y no a París, y en su contenido y en la hispanidad de Sandoval nos enseña, de una manera panorámica, parte de la realidad política y social de la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX. Al mismo tiempo, no deja de abrumarnos su ambiente pesimista en la figura de dicho personaje, es decir, el artista incomprendido por la sociedad de su época como acto que se repetía a diario en las obras tildadas de *fin-de-siècle* XIX.

El decadentismo visto a través de la historiografía literaria venezolana y latinoamericana

En 1888 Eduardo de la Barra (1839-1900) escribió un prólogo para la obra *Azul* de Rubén Darío (1867-1916). Mucho más tarde, en 1896, Rubén Darío publicó *Los raros* donde demostró su gusto por lo decadente. En esta obra aparecieron algunos nombres de escritores afines al gusto por lo raro o lo exótico, lo aburguesado, lo refinado, lo esteticista, entre otros aspectos propios de la esencia del decadentismo, verbigracia: Paul Verlaine, quien fue catalogado como “sinónimo de la decadencia literaria y de la degeneración moral” (Montero,1996:821). Esta última afirmación nos sirve para captar la influencia decadentista en la literatura latinoamericana y, especialmente, en la venezolana como paradigma fundamental de nuestra investigación.

Muchos de los escritores venezolanos de finales del siglo XIX y principios del XX viajaron a Europa. Entre ellos se destacaron el modernista Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) y el decadentista Pedro César Domínicí (1872-1954). La *Ciudad Luz* fue la que atrajo, natural y principalmente, a estos creadores. En ella, se venía rememorando en literatura un mundo clásico y antiguo de expresiones sentimentales¹⁹, exóticas y refinadas, propias de los parnasianos y los simbolistas en relación a lo que se consideró

¹⁹ Las imágenes sentimentales, en este caso, nos refieren el estado afectivo y exagerado de las obras decadentistas en general.

una tendencia, dentro de la prosa narrativa de la época, llamada decadentista. De allí que a estos jóvenes venezolanos, el contacto con tierras foráneas les permitió relacionarse con distintas propuestas literarias y artísticas de corte esteticista provenientes de la Europa finisecular del XIX. Pero no sólo el traslado de un lugar a otro fuera de nuestras fronteras lograría tal incorporación de estilos preciosistas en nuestros escritores y en nuestra prosa narrativa. Además, existieron publicaciones de revistas extranjeras (*Mercure de France*, *Revista Azul*, *Revista Moderna* y *Revista Moderna de México*) y nacionales (*Cosmópolis* y *El Cojo Ilustrado*) que también mostraron en sus páginas series de artículos decadentistas.

En la revista *Cosmópolis* (1894-1895) aparecieron como directores y redactores: Pedro César Domínici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Estos jóvenes escritores venezolanos tuvieron pretensiones “universalistas”²⁰ y apostaron a los cambios de su época. Colaboraron en introducir las formas decadentes en nuestras letras. Sin embargo, Pedro Emilio Coll, en el último ejemplar de la revista mencionada, afirmó lo siguiente:

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*

²⁰ El nombre “cosmópolis” sugería un carácter que sobrepasara nuestras fronteras venezolanas, razón por la cual los escritores mencionados quisieron llamar a su medio de publicación “Revista Universal”.

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 (1895:233-234).

Podemos colegir de la cita anterior el sentimiento nacionalista que, a finales del siglo XIX, continuaba enraizándose en las mentes de aquellas personas tradicionalistas que aceptaron sin discusión la intromisión de una literatura foránea en suelo americano. Sin embargo, tal muestra de receptividad tuvo que convivir (Rama,1985; Montaldo,1995) con los cambios (políticos, sociales e ideológicos) finiseculares. No obstante, muchos aceptaron el decadentismo y otros se separaron de esas formas catalogadas de “enfermizas” (Picón Febres,1972). Así, “la oscilación entre la nueva estética y la tiranía ejercida desde 1890 por el regionalismo narrativo constituyó la base de la polémica y la consecuente ruptura amistosa entre los miembros de *Cosmópolis*” (Miliani,1985:60).

Por otra parte, la adopción del decadentismo y la incorporación de imágenes provenientes de la Grecia antigua, en la literatura venezolana, fueron consideradas como una especie de esteticismo propio de los adoradores de la idea del “arte por el arte” o “estetas escapistas” (Lockert,1995) hacia el mundo del propio arte sin reflejar la realidad que se estaba viviendo en Venezuela. De allí que muchos de sus detractores, entre ellos Gonzalo Picón Febres y José Gil Fortoul, sólo vieron en las obras

decadentistas un estado de perversidad y se contrapusieron a esas muestras, que ellos consideraron voluptuosas, cínicas y petulantes y al mismo tiempo un mal de época (Picón Febres,1906). Según el propio Gonzalo Picón Febres, el decadentismo formó parte de:

Los ideales que se gastan, al fin desaparecen, pero es para abrir campos a nuevos y potentes ideales en la ciencia, en la filosofía, en el arte, y en el seno de esa entidad gloriosa y soberana que es savia fecunda, calor benéfico, regenerador de estímulo, amor y adoración de todos los humanos, que sin cesar palpita luminosa en la concepción de Patria (1906:380).

El contacto de nuestras letras con otras de carácter exóticas, preciosistas y cargadas de musicalidad, a pesar del espíritu nacionalista y la idea de progreso²¹ como productos de la modernidad cambiante (Meyer,1991), contribuyó a la renovación de la literatura venezolana (Miliiani,1985). Los fundadores de *Cosmópolis* y los modernistas que publicaron en *El Cojo Ilustrado*, permitieron que los textos editados en esas prestigiosas revistas fueran conocidos más allá de este territorio. Estos escritores incorporaron el cosmopolitismo literario entendido por algunos decadentistas como la necesidad de “trabajar para formar nuevas almas” (Domínici,1899:40) que plasmaran en sus obras el dolor y sus propias sensibilidades en plena época de transición “enfermiza para todos” (Domínici,1899:41).

²¹ “... hacia 1890 los países hispanoamericanos disfrutaban de cierta prosperidad y estabilidad” (Olivares,1984). Por consiguiente, el positivismo impulsó esta “idea de progreso” la cual imperó para el momento.

Desde Charles Baudelaire hasta la concepción de lo que se adoptó como una progresión de imágenes decadentes y enfermizas de pasión y de muerte que conformaron la tendencia decadentista. Al igual que esa artificialidad²², como recurso literario de la vida de los personajes (Eduardo Doria, María, Niní Florens y el conde Carlos de Cipria) de algunas de las novelas de Pedro César Domínici *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904), formaron parte de las transformaciones político-culturales entre Latinoamérica y “la *autoridad* cultural de los países centrales” (Montaldo,1995:72). De allí que la literatura venezolana y latinoamericana sufrió un proceso de disolución de las jerarquías intelectuales que provenían de España, principalmente. Al mismo tiempo que adaptaron y acogieron series de movimientos estéticos y literarios que integraron dicho concepto decadentista, y además contribuyeron al enriquecimiento de la prosa narrativa de este lado del Atlántico.

²² Los escritores decadentes, quienes abrigados por las ideas del arte del pasado clásico, lograron evadir en sus obras los problemas (políticos y sociales) de finales del siglo XIX. Es decir, estos jóvenes escritores hicieron de sus obras ingeniosas ficciones (Brant,1994) desde privilegiadas “Torres de marfil”.

Breves acotaciones sobre el naturalismo

*Una obra de arte es un rincón de la creación
visto a través de un temperamento*

Alphonse Daudet

La doctrina del naturalismo fue expuesta por Emilio Zola (1840-1902) a mediados del siglo XIX, asimismo en la figura de Denis Diderot (1713-1784) trascendió dicha estética imitadora y realista, pues pretendió introducir el método de las ciencias experimentales en la literatura (Van Tieghem, 1963). Otros de los naturalistas fueron Henri Beyle, llamado Stendhal (1783-1842), Honorato de Balzac (1799-1850), Gustavo Flaubert (1821-1880), Edmundo Goncourt (1822-1896) y Julio Goncourt (1830-1870). En contraposición al idealismo romántico, el realismo científicista o positivista deseó romper con lo que ellos consideraron una “retórica” no adaptada a la sociedad moderna y a su gusto generalizado por la ciencia. Para Emilio Zola “son las sociedades las que realizan las evoluciones literarias” (en Van Tieghem, 1963:208). Es decir, el escritor era un simple obrero que contribuía a crear obras “anónimas” conducidas por el pensamiento de las generaciones que las engendraron. Por esta razón, el naturalismo quiso convertirse en una especie de empresa literaria con aspiraciones a crear obras más ricas en conocimientos y más cercanas a la realidad que las de sus predecesores.

La *Introducción a la Medicina Experimental* (1865) de Claude Bernard influyó sobre Emilio Zola. Esta obra afirmaba que “el método científico aplicado a los cuerpos brutos debía serlo también a los cuerpos vivos” (en Van Tieghem,1963:209), por tanto el propio Emilio Zola consideró oportuno dicho método para aplicarlo “a la vida pasional y a la vida intelectual” de los personajes de una obra. A modo de paráfrasis de las ideas del propio Philippe Van Tieghem, esto último daría como resultado conocer las causas y las manifestaciones de un fenómeno cualquiera por medio de la observación y la experimentación del individuo consagrado dentro de las páginas literarias. En el caso de la literatura debió mover a los personajes desde una historia particular para luego mostrar que la sucesión de los hechos, a través de los ambientes y las distintas circunstancias dentro de la naturaleza a las que fueron sometidos los personajes, actuaban sobre los mismos caracteres literarios. De allí que se dijo que “el empleo de este método [cientificista y experimental] supuso una concepción materialista y mecanicista del mundo moral” (en Van Tieghem,1963:210). Esto último, llevó al naturalista a pensar que el mundo humano estaba sometido al mismo determinismo que el resto de la naturaleza. Mediante el empleo del método experimental el novelista creyó acercarse, con sus ideas de analistas del hombre en su acción individual y social, más al sabio o científico que a los mismos poetas o a los artistas.

Sin embargo para los naturalistas, las circunstancias y experiencias del ser humano no fueron encasilladas en procesos intelectuales sólo para sabios, sino que acogieron las manifestaciones intelectuales y sensuales del hombre como fenómeno perteneciente a una sociedad. Para el propio Emilio Zola la individualidad era la marca más valiosa de la obra de arte. El escritor, como el artista debió permanecer independiente de la propia sociedad y, sin preocuparse por el estado de ánimo general en materia de arte, tuvo que hacer su obra personal. Es decir, a través de una primacía del escritor y del artista la individualidad debió prevalecer sobre lo social.

Mientras más se intentó escribir obras con sentido de lo moral, más se creyó que las creaciones literarias de los naturalistas mantuvieron una inclinación chocante hacia la inmoralidad y lo obsceno por la realidad con que se presentó la interpretación personal del mundo y la expresión personal de las emociones. De allí que el decadentismo se identificó con el naturalismo por esa carga emocional y desbordante de los personajes, y por el conocimiento generalizado de la vida y de la individualidad del escritor y de algunos de sus caracteres literarios (Eduardo Doria, María, Niní Florens y el conde Carlos de Cipria, entre otros) frente a la sociedad, en este caso, finisecular. En el propio ámbito científicista y experimental, dicha tendencia literaria y artística estuvo en contradicción con el naturalismo al no aceptar concepciones materialistas ni mecanicistas del mundo moral.

Papel del Positivismo

La filosofía del positivismo fue expuesta por Augusto Comte (1798-1857) a mediados del siglo XIX. Como movimiento intelectual, dicha doctrina promulgó la renuncia sobre el conocimiento del ser mismo de las cosas y la aceptación de las verdades sacadas de la observación y de la experiencia. La influencia positivista en Hispanoamérica generó un sentido de articulación de cierto estadio científicista y materialista (Montaldo, 1995) en la conciencia de los países hispanos. Asimismo, a través del propio positivismo se impulsó la idea del progreso y del espíritu nacionalista (Olivares, 1984) como parte de la modernidad cambiante (Meyer, 1991), la cual acompañó al concepto de nación. Este último panorama social abrigó el surgimiento del decadentismo en Venezuela donde la conciencia nacionalista y positivista se encontró en su máximo apogeo, como también la lucha por defender dichas ideologías de influencias extranjeras y de cualquier otra persona que no tomara como punto de referencia la patria, la cual debía ser reflejada en nuestra literatura y en las escenas localistas (Miliani, 1985). Algunos escritores como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1874-1837) y el propio Pedro Emilio Coll, después de haber practicado las formas preciosistas, se separaron mucho de ellas y se sumaron al proceso americanista, es decir, a ese proceso literario que se debatió contra los llamados mundonovistas²³.

²³ Nos referimos a aquellos escritores, como Pedro César Domínguez quien, lejos de las “denotaciones ofensivas” (Olivares, 1984) que rodearon la imagen de los decadentistas –enfermos mentales,

Por consiguiente el decadentismo fue visto por algunos de sus detractores, principalmente, por Gonzalo Picón Febres (1906) y por José Gil Fotoul (1957) como un proceso de “desnacionalización” (en Di Prisco, 1969:55) de la literatura de este lado del Atlántico debido al sentido de evasión literaria con que se catalogó a dicha tendencia estética al dirigir sus miradas hacia la adoración del pasado clásico y hacia tierras foráneas (Francia, Inglaterra e Italia) donde *Ídolos rotos* y *Sangre patricia*, *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* compartieron un ambiente semejante, es decir, obras cargadas de imágenes exóticas o lejanas.

Con base en lo dicho anteriormente podemos ampliar el panorama sobre lo que se consideró una literatura con rasgos “foráneos” a través del contacto de algunos personajes de la novela *Ídolos rotos* (Emazábel, Sandoval y Alberto Soria), quienes se identificaron con otros intelectuales, filósofos o artistas latinoamericanos en un lugar de Europa, especialmente, en París y no en esta parte del Atlántico. Esto último fue alguno de los motivos por los cuales se consideró a la novela decadente “desnacionalizadora” debido a que correspondió al exotismo o a la lejanía de muchos de los paisajes y de los propios personajes hacia otras latitudes. La presencia de Emazábel y Sandoval, ambos caracteres de almas soñadoras,

delicuescentes y estetas de las culturas antiguas-, adoptó el epíteto mundonovista, es decir, el gusto y la proliferación de escenas exóticas, la remembranza y la adoración de la antigüedad clásica y del medioevo como fuente de inspiración y las pretensiones hacia lo universal.

reflejaron el ambiente de ese “barrio latino” ubicado en los suburbios parisinos, donde el *Café Vachette* se convirtió en el “pedazo de la América Latina” (en Domínici,1899:26), de la llamada época finisecular. Dicho sitio reunió, asimismo, a Alberto Soria, quien representó al héroe melancólico de *ídolos rotos* y a su vez reflejó el gusto por las imágenes evocadoras de países y culturas lejanas. De allí que la concepción de la idea de patria para dicho personaje se le convirtió en una situación aparente donde el mayor anhelo del propio Alberto Soria fue escapar de la aquejante realidad del país.

De otra parte, uno de los rasgos decadentistas en contraposición a la idea de progreso y de nación²⁴ que acompañó al positivismo materialista fue el personaje —anteriormente señalado— Jean Floressas des Esseintes, quien vivió inmerso dentro de un ambiente voluptuoso en contraste con Emazábel, quien representó cierta diferenciación sobre el estandarte de la estética decadentista. Debido a que el propio Emazábel fue un joven de profundo análisis, con aspiraciones en la vida, trabajador; que se dirigió a la llamada *Ciudad Luz* a culminar sus estudios de medicina. Además, “era quizás el único con voluntad sana” (Díaz Rodríguez,1901:119).

²⁴ Es decir, sociedades que buscan la unida de su pueblo a través de intereses comunes de origen, historia, cultura y lengua los cuales despierten la conciencia del colectivo que comparte un mismo territorio.

Dicho personaje, de entre algunos de los pesimistas como Alberto Soria y el mismo Jean Floressas des Esseintes, captó la imagen digna y la conciencia equilibrada de esos espíritus impregnados por el ambiente progresista y positivista (Gonzalo Picón Febres, José Gil Fortoul, entre otros) que se debatieron en medio de los cambios modernizadores (políticos, económicos, sociales y culturales) de *Fin-de-siècle*. Por estas razones y bajo la pluma de Manuel Díaz Rodríguez, Emazábel se diferenció de Jean Floressas des Esseintes debido a ese deseo de cambiar al mundo a través de sus ideas positivistas y nacionalistas en función de la sociedad a la que el decadentismo estético y literario vio con indiferencia.

A manera de síntesis, podemos decir que el decadentismo artístico y literario adoptó el eclecticismo de movimientos estéticos e ideológicos (romanticismo, parnasianismo, simbolismo y naturalismo) propios del ambiente finisecular del XIX. Donde la idea del “arte por el arte” o el “escapismo” de los decadentistas, la sensación de hastío, de pesimismo y de melancolía irrumpieron las concepciones de aquellos naturalistas sumergidos en una realidad imitativa gobernada por el positivismo materialista y científicista que hicieron alarde por mantener la concesión de ideas progresistas y nacionalistas en momentos en los cuales se vivió una honda transformación político-social, religiosa y cultural, como proceso modernizador de los países hispanoamericanos. De allí que, nos serviremos de dichas sensaciones decadentistas para dilucidar un mundo

apolíneo/dionisiaco en algunas obras de Pedro César Domínici *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* las cuales representan, entre otras cosas, un simbolismo conflictivo y secularizado propios de la estética literaria finisecular del XIX.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II

El conflicto Apolo/Dionisos

Breve introducción histórico-mítica: ¿qué representaron cada uno de estos dioses griegos?

Lo apolíneo fue revelado por la mitología griega como la representación del dios Apolo, hijo de Júpiter y de Latona, en tanto divinidad de las ciencias y de las artes, especialmente de la medicina, de la música y de la ensoñación; también como reflejo de la alegría y la sabiduría. Pero al mismo tiempo relacionado con las apariencias y la belleza. Además, cuando se le vinculó con la poesía y las artes tomó como sitio de albergue la cima del monte Parnaso junto a sus cortesanas, es decir, con las nueve musas que lo acompañaron: Calíope, la heroica y elocuente; Clio, la historia; Erato, la lírica; Euterpe, la música; Melpòmene, la tragedia; Polimnia, la retórica; Talía, la comedia; Tersicore, la danza; y Urania, la astronomía y las ciencias exactas (Cirlot,1985). Por el contrario Dionisos fue la "deidad infernal" (Cirlot,1985:172), el símbolo que permitió el desencadenamiento ilimitado de los deseos, de la liberación de cualquier represión o inhibición, el ultraje del pudor y la razón. Además, era el mismo dios para los antiguos romanos quienes lo llamaron Baco. De allí se originó el término de las Bacantes, las cuales fueron sus fieles adoradoras y acompañantes de las orgías en son de flautas y sacrificios, de carne cruda y sangrante y de locuras religiosas

llamadas “entusiasmo” de correr por los campos, desnudas y entre gritos y movimientos desordenados. Dichas Venus celebraron, en invierno, los festivales bienales. Estos fueron divididos en dos tipos de celebraciones: orgiásticas y campestres. Además, Dionisos o Baco fue asociado con los árboles y los frutos, asimismo con la uva, el vino, la vendimia y la embriaguez.

www.bdigital.ula.ve

Relación del pensamiento de Friedrich Nietzsche con el origen y el debate apolíneo/dionisiaco

*Abandonándose
a la embriaguez de la contemplación
y de la sabiduría*

Friedrich Nietzsche

Del genio de la música surgió la tragedia griega y de allí nacieron fuerzas contrarias (apolínea/dionisiacas) las cuales dieron paso al pesimismo. Fue una "calamidad" originada, aproximadamente, cuando Atenas (en su quinta centuria antes del nacimiento de Cristo) estuvo en la cumbre de su revelación social y cultural. Muestra de ello lo podemos apreciar en las obras de los grandes poetas clásicos Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes tomaron como estandarte para sus creaciones literarias los temas relacionados con las festividades religiosas a Dionisos. Al igual que nos legaron y revelaron esa visión de la dualidad conflictiva entre la lira y la vid (Bowra,1953)²⁵.

²⁵ El uso de dicha frase nos permite identificar y al mismo tiempo vincular a Apolo con la lira y a Dionisos con la vid, esto siguiendo el estudio de la mitología griega y algunos de los conceptos aplicados por dicha interpretación milenaria para nombrar con particularidad a ambas divinidades (Salazar,1872).

Fue al filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900) a quien se le atribuyó el análisis de esa metamorfosis y "polaridad" (Cirlot,1985) entre estos dos dioses (Apolo y Dionisos), como los límites existentes en las ciencias, el canto y las artes con la locura y la vida. Esto fue aceptado por quienes creyeron en dichas fuerzas contrarias que lucharon y se repelieron, tratando de atraerse una hacia el orden, y el fauno o Dionisos hacia el caos.

El estudio de los cambios de un ser a otro o metamorfosis como parte de la mitología griega o del coro ditirámico²⁶ fue estudiado por dicho filósofo alemán. Friedrich Nietzsche se percató de las distintas transformaciones sufridas en el carácter o conducta de los "héroes melancólicos"²⁷ o personajes decadentes, pesimistas y melancólicos los cuales inconscientemente se contemplaron a sí mismos, metamorfoseados entre caracteres realistas, positivistas y materialistas como la condición previa de todo arte dramático. Dichos héroes pesimistas reflejaron la sensación de estar perdidos en una extraña naturaleza de atmósferas voluptuosas y convivieron con la idea del sentido del individualismo o apartados del entorno de la vida común. La magia que proporcionó la transformación o el cambio

²⁶ Una especie de composición poética en honor de Baco, la cual lograba envolver la mirada de sus fieles seguidores y los hacía vivir fuera de toda época y de toda esfera social (Nietzsche,1943).

²⁷ La frase de "héroe melancólico y pesimista" está trabajada en la idea de Gonzalo Picón Febres para ironizar a los personajes decadentistas de Pedro César Domínguez como Eduardo Doria, de *La tristeza voluptuosa*. Un incapaz de luchar "por el bien y la hermosura (...) Infeliz romántico, débil de cerebro y sin nervios..." (1906:380) inmerso en un dejo de pesimismo y corrompido por el París, embriagador y lujurioso. Como pretexto de tesis, se podría trabajar algunos caracteres de ciertas obras del mencionado autor (El conde Carlos de Cipria, de *El triunfo del ideal* y el propio Eduardo Doria) bajo la noción de "antihéroe" y la relación de los propios personajes con el tedio finisecular y el clamor por

permitió al “soñador dionisiaco” poder satisfacer su imagen y condición de sátiro, paralelamente a una visión apolínea de su nueva apariencia teatral y enmascarada con el fin de completar el propio drama apolíneo/dionisiaco que separó al individuo y al héroe, de la epopeya y los apartó de la identificación con el ser primordial (Dios) para convertirlos en seres que vivieron en un abismo insondable y lleno de voluptuosidades, pesimismo, angustias y calamidades (Nietzsche,1943). De allí que el héroe o los personajes (Eduardo Doria, Niní Florens, María, el conde Carlos de Cipria, Éucaris y Diodoro) vistos a través de la concesión del fauno terminaron por dejar a un lado su condición de servilismo frente a Dios. Debido a que Dionisos lírico, músico, poeta, visionario y bailarín de movimientos exuberantes creyó engendrar el conocimiento en cada una de dichas imágenes sometidas a la embriaguez de la contemplación de la belleza, de la naturaleza, de la sabiduría y de la aparente condición de “super hombres”²⁸.

El cambio de un estado a otro, producto de las afectaciones sentimentales fue uno de los rasgos que caracterizaron la doble visión o dualidad apolíneo/dionisiaca. De esto último podemos decir que el decadentismo literario adoptó un proceso de articulación de la conducta ditirámica, pesimista y melancólica de los personajes inmersos en el estilo

lo “nacional”, lo cual no demostramos ningún tipo de interés ni vinculación para efectos de este trabajo.

²⁸ Fue al propio Friedrich Nietzsche a quien se le confirió dicha frase “super hombre” la cual se refirió al ser humano que se refugiaba en su doble visión enmascarada (apolíneo/dionisiaca) producto de las

esteticista de sus obras. De allí que la señalada tendencia estética se sumó al proceso de transformación del drama (apolíneo/dionisíaco) sufrido por dichos caracteres.

En relación con lo expresado anteriormente podemos referirnos a una de las tragedias de Eurípides: es decir, los sufrimientos de Admeto por la muerte de su amada esposa Alceste, de la cual se sirvió Friedrich Nietzsche para explicarnos el reino de las máscaras apolíneo/dionisíaca o del ensueño y la ruptura de lo particular del héroe trágico (Dionisos). Eurípides nos reveló los estremecimientos de Admeto quien, debido a dicho pesar (la muerte de su esposa Alceste), se dejó arrebatar por la contemplación de la imagen de la amada mujer quien regresó de la tumba. Por consiguiente, el propio Admeto terminó sufriendo una súbita turbación, un duro golpe en el cerebro donde el mundo real se cubrió de un velo de apariencias, para luego ser arrebatado por la embriaguez dionisíaca de los sentidos. Además, inconscientemente esa visión que flotaba ante el alma del señalado personaje se transformó en un estado de ensueño fantasmal y apolíneo que le dio la sensación de vivir en un mundo más perceptible y cambiante de manera incesante. De esta manera, podemos decir que el decadentista desnudó su alma sin importar las posteriores críticas a pesar de que lo colectivo o lo “universal” rompió con el individualismo. Esto último pasó a ser

apariencias y de la embriaguez. Por consiguiente, el hombre sintió la necesidad de convertirse en una especie de héroe, de divinidad o de ente supremo.

parte de la idea del artista finisecular del XIX, quien trató de sobrevivir en el mundo moderno desde su concepción del espléndido retiro o “torre de marfil”. Así se consumó la unión entre el arte, la orgía y la tragedia las cuales dieron paso a las obras pesimistas como reflejo de esa huella que cubrió a las civilizaciones antiguas y al propio decadentismo arrastrados por la “Tragedia [como] obra del [mismo] pesimismo” (en Nietzsche, 1943:10).

www.bdigital.ula.ve

El enfrentamiento apolíneo/dionisiaco en el ámbito del decadentismo literario

El individualismo, el pesimismo, la metamorfosis o el cambio de un ser a otro ser, la adopción de la máscara como fenómeno del drama y del teatro de la vida y de las apariencias, la contemplación de la naturaleza, de la belleza a través del conocimiento originado del ensueño y de la embriaguez podrían considerarse como los rasgos más característicos del conflicto apolíneo/dionisiaco. De allí que el decadentismo literario y estético a través de la idea del “arte por el arte” pudo identificarse con dicha pugna originada de la antigua tragedia griega debido a que los mismos adoradores (decadentistas) de las imágenes exóticas de templos en ruinas, perfumes, flores, pinturas, música, y experimentadores de rimas, de neologismos y de sinestias posaron sus miradas hacia la propia antigüedad clásica. Esto último fue parte de lo que se consideró como una evasión de la realidad por parte del decadentismo, el cual rechazó aquellos filósofos y creyentes en el esfuerzo por mejorar la condición humana en función del progreso basados en los contenidos sociales y burgueses, moralizadores, “civilizantes y progresistas” de cualquier nación. Asimismo, dicha tendencia literaria y artística expresó la necesidad de evadirse o excluirse –literalmente- de la masa o aislarse del mundo de las cosas vanas y corrientes y refugiarse en la búsqueda intelectual, como única vía hacia un público digno que la comprendiera.

El decadentismo visto a través de la conducción de la doctrina parnasiana o bajo la visión del “arte por el arte” y lejos de la masa e idealistas de la humanidad y de la concesión del progreso, adoptó el sentido del individualismo y la indiferencia por la utilidad social o moral. La “arrogancia” de los personajes decadentistas contra la burguesía y contra la vida común y corriente pudo estar reflejada en las siguientes palabras de Frederich Nietzsche:

[Los decadentistas] se sintieron dioses; su actitud fue tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que vieron en sus ensueños. No fueron ya artistas, sino [que ellos mismos se consideraron] obras de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se reveló aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez (1943:30).

wwwbdigital.ula.ve

Los decadentistas utilizaron la evasión de la realidad como un recurso literario y estético y se refugiaron en el conocimiento y concesión del arte antiguo. Por consiguiente, la imagen del personaje individualista, alejado de las multitudes, y encerrado en su mundo, en su esplendente retiro lo condujo a la aflicción y al pesimismo, pues Eduardo Doria, Niní Florens, de *La tristeza voluptuosa*; María, el conde Carlos de Cipria, de *El triunfo del ideal* y Éucarís y Diodoro de *Dionysos*, por ejemplo, quisieron revestir o metamorfosear, sirviéndose de máscaras, la melancolía, la muerte, la desesperación, la risa, el amor, la voluptuosidad, el desenfreno y el exceso para justificar la conducta de quienes se dejaron arrastrar por el drama del teatro de la vida y

de las apariencias a través de la contemplación de la naturaleza y de la belleza por medio del ensueño y de la embriaguez como parte de lo que fue el conflicto apolíneo/dionisiaco visto desde nuestra interpretación del ámbito del decadentismo literario de fines del siglo XIX.

Muestras del pensamiento de Friedrich Nietzsche relativo a la pugna apolíneo/dionisiaca las podemos apreciar en algunas obras de Pedro César Domínicí como *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*. De la primera obra nos servimos de Eduardo Doria quien recibió una educación católico-religiosa y, además, terminó siendo presa de la ira y de la desesperación. La débil y anciana madre del desventurado personaje, a quien le aconsejó “¡Ten cuidado, hijo mío! París es una ciudad de atractivos para la juventud...” (Domínicí,1899:13), murió y lejos de su patria vociferó injurias al ser supremo: “¿Debo yo adorar a un Dios vengativo, con pasiones pequeñas, de un hombre cruel, que no me concede siquiera el derecho de defenderme?” (Domínicí,1899:71). De esto último podemos decir que Eduardo Doria dejó a un lado su condición de servilismo hacia Dios y sintió la necesidad de adoptar la imagen de la máscara del pesimismo, y creyó estar preparado para encarar lo apolíneo/dionisiaco de la *femme fatale* parisina debido a la arrogancia cultural y a los placeres pasajeros de dicha ciudad. Al igual que el propio Eduardo Doria, un estado de lejanía y de embriaguez irrumpió, en *El triunfo del ideal*, la realidad del conde Carlos de Cipria quien deseó cambiar y dominar al mundo a través de la concepción del arte y la

belleza. Esta visión de la contemplación de la estética, según el mismo personaje, serviría para “escapar del pesimismo” (Domínici,1901:30) originado por las religiones al promulgar la misericordia y la muerte, exasperando la tristeza del vivir y cubriendo con un manto ruinoso de dolor la propia belleza. Sin embargo, cómo controlar el arte y la belleza si estas dos fuerzas de grandeza fueron generadas por la concesión apolíneo/dionisiaca como base fundamental para conducir el espíritu humano hacia la voluntad de obrar por mandato divino (Nietzsche,1943). De allí que Carlos de Cipria se convirtió en un simple personaje llevado por el impulso ensordecedor y metamorfoseado en la lira y en el fauno que cobró vida en la inconsciencia del “sátiro soñador”²⁹. De la tercera novela y en relación a Diodoro podemos decir que dicho personaje quiso luchar contra el destino y las fuerzas contrarias que se repelían y al mismo tiempo se juntaban para engendrar la obra de arte o la doble visión fantasmal (apolíneo/dionisiaca). Éucaris, asignada por los dioses desde su nacimiento para servirles, fue robada por Diodoro quien se dejó arrebatarse por la contemplación de la belleza al considerarla “una joven voluptuosa” (Domínici,1904:109). Por consiguiente, el destino final de los señalados caracteres se convirtió en males y en sufrimientos debido a la venganza divina la cual les hizo afirmar cierta incredulidad en el dogma religioso ante la idea de prescindir de dioses y de sacerdotes, pues “el mundo sería tal vez más feliz” (Domínici,1904:90).

²⁹ Aquí, nos referimos al conde Carlos de Cipria.

El sentido de individualismo encerrado en las distintas posturas adoptadas por Eduardo Doria, el conde Carlos de Cipria, Diodoro y Éucaris giraron en torno a una misma visión que fue la de separarse de las creencias religiosas heredadas de las civilizaciones antiguas y correr hacia la contemplación del arte y la belleza y hacia el libre albedrío pero, paradójicamente, dominado por las distintas instituciones (políticas, religiosas, sociales y culturales) que conforman una sociedad. De esto último podemos ampliar el panorama apolíneo/dionisiaco a través de los decadentistas Jean Floressas des Esseintes, de la novela *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, Alberto Soria y Sandoval de *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez. Todos estos personajes reflejaron y compartieron el pesimismo finisecular y el deseo de separarse de la sociedad y de sus instituciones y entregarse a la experimentación de las sensaciones artísticas y orgásticas del hombre sumergido en la embriaguez de conocer sus debilidades, las cuales dieron paso a lo que se conoció como la secularización.

Sobre la secularización

En un ambiente finisecular perturbado por los múltiples cambios modernizadores (políticos, religiosos, sociales y culturales) y cargado por las ideas, naturalistas, positivistas y racionalistas, y por las ideas y sensaciones decadentistas (pesimismo, hastío, incredulidad, desesperación, entre otras) convivió el proceso de la secularización, el cual pudo traducirse por medio de aquella frase expuesta por George William Frederick Hegel (1770-1831) y por Frederich Nietzsche “Dios ha muerto”. Esta concepción del ser supremo, aparentemente catastrófica para la época de *fin-de-siècle*, tuvo connotaciones de crisis religiosa, de temor del ateísmo y de pérdida de la fe. De allí que el decadentismo literario manifestó su deseo por retornar hacia el pasado clásico y hacia el medioevo como fuentes de inspiración en las que el hombre religioso vivió en constante búsqueda de la fe y en rechazó del lujo y la riqueza. Sin embargo, a finales del siglo XIX la concepción de un mundo mejor desprovisto de lo material se vio afectado por el positivismo con su concesión materialista y secularizadora a través de la “mundanización de la vida, [y la] desmiracularización del mundo” (Gutiérrez Girardot, 1983:82), y al mismo tiempo promulgó el concepto de nación y del bienestar por medio del progreso social. A pesar del sentido de orientación del positivismo hacia un “mundo mejor” para la sociedad burguesa, con su poder adquisitivo y liberada de la herencia religiosa tradicional, se encargó de marginar al artista

y al arte y éste a su vez se transformó en una especie de pasión “feroz” de lo bello, de lo pintoresco, de lo extraño. Estas sensaciones hicieron que el artista, en cierto grado, perdiera la noción de lo justo y de lo verdadero como esencia del propio arte. De allí que los personajes decadentistas como Jean Floressas des Esseintes y Alberto Soria se obligaron a vivir en su mundo esplendido de la contemplación de la belleza y en la idea del “arte por el arte”.

La utopía positivista de un mundo mejor alimentó la puesta en escena de la llamada “Torre de marfil”. En parte esto acrecentó el pesimismo y la zozobra del hombre decadente de finales del siglo XIX, quien afligido por las transformaciones de la sociedad se sumó a ese afectado proceso de secularización el cual se convirtió en el acicate para el recrudescimiento del enfrentamiento apolíneo/dionisiaco como reflejo de las obras decadentistas *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*. Donde los personajes de dichas novelas Eduardo Doria, Niní Florens, el conde Carlos de Cipria, María, Éucaris y Diodoro aparecieron sumergidos en un ambiente colmado de una aparente supremacía individual desprovista de fe y entregada a la decadencia de la embriaguez y del ensueño.

CAPÍTULO III

Presentación del autor y de las tres novelas objeto del análisis

Sobre Pedro César Domínici: breve semblanza, ubicación estético-histórica

Pedro César Domínici (1872-1954) fue el diplomático y escritor venezolano más “desarraigado” (Miliani,1985) de finales del siglo XIX y principios del XX. Dicho autor se entregó de lleno al estudio del decadentismo estético y literario a través de algunas de sus obras *La tristeza voluptuosa* (1899), *El triunfo del ideal* (1901) y *Dionysos* (1904). Asimismo, a temas cargados de cierto positivismo, pesimismo y del tedio finisecular. Además, incorporó en dichas novelas ambientes exóticos procedentes de la antigüedad clásica y del medioevo.

Pedro César Domínici bebió de la fuente del parnasianismo como guía de sus ideas sobre el arte; rodeó su imaginación de escenas románticas y naturalistas, para luego entregarse a esa “enfermedad digna de figurar en el cuadro patológico de las letras” (Domínici,1894:65) llamada el propio decadentismo. En él se avivó el fuego de la desesperanza y se entregó a los tormentos y al capricho de la individualidad. Es decir, dicho escritor quiso alejarse de la muchedumbre y hacer de sus obras grandes templos impregnados de concesiones adoptadas de las ideas provenientes de la Atenas de Pericles (S.V a. de J. C.). Esto último fue considerado por los

decadentistas como una visión que estuvo lejos de ser alcanzada por las almas vulgares y corrientes. De allí que la antigüedad clásica reflejó el esplendor de lo que el mismísimo Pedro César Domínici consideró como el reino de las artes y de las formas decadentes.

Podemos apreciar en las páginas de las revistas *El Cojo Ilustrado* (1895-1915) y *Cosmópolis* (1894-1895) cómo Pedro César Domínici gustó de las formas refinadas y exóticas. Según Pedro Emilio Coll, este escritor tuvo a su disposición la biblioteca de su padre, la cual le permitió ahondar en obras de todo género (románticas, parnasianas, simbolistas, naturalistas, positivistas, poéticas, discursivas, entre otras) y estudiar con profundidad la filosofía de Arturo Schopenhauer (1788-1860) y la del alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900). Asimismo, dicho escritor “Leyó a Graciela y á Atala, á Mireya, María y Marianela, libros en que los poetas [vertieron] el amor que no [tuvo] sitio en la tierra” (Coll, 1895:573). No obstante, la filosofía de Friedrich Nietzsche marcó el horizonte decadentista en *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*, pero, por el momento, esta observación sólo indica el camino de esta investigación hacia el estudio de la tensión apolíneo/dionisiacas en dichas obras.

En relación con la crítica literaria (1895-1999) que se ha ocupado del estudio sobre el decadentismo y sobre la obra narrativa de Pedro César Domínici, y según el prólogo de la segunda edición de *Tronos vacantes*

(1924) de Pedro Díaz Seijas podemos señalar lo siguiente: dicho autor y su obra “han sido, después de sus primeras salidas al campo de nuestra literatura [venezolana], (...) grandes olvidados de su generación” (1977:1). La poca frecuencia con que se nombra a Pedro César Domínici en nuestra cultura literaria podría estar emparentada con la idea del caudillismo que reinaba en Venezuela para la época. “Sucedió, pues, [que dicho escritor se vio] obligado (...) á acogerse bajo la sombra de ese bello país de Francia, [pero llevando] en el corazón el supremo dolor de la patria esclavizada” (Domínici,1909:1). Sin embargo, el gusto del escritor por las cosas antiguas no reflejó el sentimiento de lo nacional que se venía gestando a finales del siglo XIX. Otra de las teorías manejadas por la propia crítica literaria que se ha ocupado sobre el estudio del decadentismo sugiere lo siguiente: parte del olvido del venezolano Pedro César Domínici en nuestra narrativa se refiere al reiterado tono melancólico con el cual continuó expresándose dicho escritor en sus creaciones. Su novela *Evocación* (1949) escrita a mediados de los años veinte, subtitulada “un amor infeliz”, está marcada por esa voz subjetivista en relación a los temas exóticos y refinados e impregnados por la propia imaginación del autor. Esto dejó de interesar a la mayoría de los lectores de la época señalada. Sin embargo, Pedro César Domínici continuó escribiendo con un “tardío romanticismo nostálgico” (Miliani,1985:61) y un estacionario paralelismo extemporáneo con la idea del arte de la antigüedad clásica (Picón Febres,1906) que no pudo contener el desplome y el olvido en

el que cayó dicho escritor y sus obras anteriores (*La tristeza voluptuosa, El triunfo del ideal, Dionysos*, entre otras).

www.bdigital.ula.ve

La tristeza voluptuosa

Algunos críticos (Olivares,1984; Miliani,1985; Belrose,1999; entre otros) han concordado en que *La tristeza voluptuosa* fue la novela más celebrada de Pedro César Domínicí en el momento de su publicación; sin embargo, hoy día es una de las piezas olvidadas de este escritor. Por otro lado, respecto al argumento, podemos decir que *La tristeza voluptuosa* está impregnada por un “exceso de romanticismo” (Picón Febres,1906). Sus páginas también muestran ciertos rasgos e influencias de esa alma psicologista de Paul Bourget y del naturalismo de Emilio Zola. Pero el estilo decadente de dicha obra –neologismos, sinestesia, movimientos artísticos y literarios (romanticismo, parnasianismo, naturalismo, simbolismo, positivismo, entre otras)- se corresponde a los rasgos estéticos y literarios provenientes de las novelas de origen decadentes (Olivares,1984) de finales del siglo XIX y del primer lustro del XX. En cuanto a la esencia narrativa de dicha obra tiende a desbordarse de un tono sentimental, donde se traspasó la realidad de los problemas políticos y sociales de su época y, literalmente, se transformó en una especie de rapsoda o cantante de la belleza.

Para el estudio de lo que se denominó como novela decadente, el crítico Maurice Belrose en su libro *La época del modernismo en Venezuela* nos señala, acerca de *La tristeza voluptuosa*, lo siguiente:

... el título de “novela decadente” (...) no es adecuado [para esta obra], porque en [ella] se notan claramente otras influencias que la del *Décadentisme* y una visión del mundo a veces opuesta a la de Huysmans. Me refiero en particular a la tentación sociológica de *La tristeza voluptuosa* (...) consecuencia de la influencia del positivismo sobre Domínici”. (1999:152).

Sabemos que a finales del siglo XIX las letras venezolanas convivieron con influencias de movimientos artísticos y literarios como parnasianismo, simbolismo, romanticismo, naturalismo, entre otras dentro de un mismo ambiente materialista y positivista, y con el nacionalismo imperante para la época. Naturalmente, ese crisol de influencias foráneas y ese sentimiento conservador está presente en algunas de las páginas de *La tristeza voluptuosa* permitiendo la introducción de la estética decadentista en la narrativa finisecular (Meyer,1991).

El valioso enfoque sociológico de Maurice Belrose sobre *La tristeza voluptuosa*, a nuestro parecer, forma parte de uno de los tantos análisis literarios que se pueden emprender con dicha obra. En el caso de las influencias del naturalismo como movimiento estético/literario y de la sociología como ciencia o método de estudio del ser humano existentes en la novela señalada enriquecieron y acrecentaron, en un ambiente político, social y cultural (Montaldo,1995), esa convivencia de formas artísticas y literarias finiseculares. Sin embargo, el propio Maurice Belrose señala lo siguiente:

Hablar de novela decadente en [el caso que nos ocupa] equivale a simplificar demasiado una realidad de por sí rica y compleja, al ignorar o subestimar otras influencias como son el romanticismo, el positivismo, el naturalismo, el simbolismo... (1999:311).

Con base en esta última observación es necesario mantener presente tales incorporaciones (artísticas y literarias) al momento de iniciar cualquier estudio de la obra en sí. Por esta razón, debemos afrontar que toda obra es parte de un contexto. *La tristeza voluptuosa* fue una novela que formó parte de las piezas decadentes (Gonzalo Picón Febres, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, entre otros). Donde se incorporaron atmósferas cargadas de melancolía y hastío; al igual que, el tedio de algunos de sus personajes (Eduardo Doria, Marieta y Niní Florens) ante los cambios modernos, materialistas y positivistas traducidos en pesimismo. Todos estos fueron elementos que se relacionaron con la estética decadentista, asimismo fueron parte del reflejo de la escritura decadentista de Pedro César Domínici, quien en *El triunfo del ideal* y *Dionysos* –literalmente- se deja poseer por la Atenas de Pericles. Dicho autor, en lo particular, ha quedado registrado en la literatura venezolana como el más “decadente y cosmopolita confeso de su época” (Miliani, 1985:58-59).

En fin, *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* fueron obras enmarcadas dentro de lo que la crítica literaria de finales del siglo XIX y el primer lustro del XX consideró como piezas “decadentes”, de *fin-de-siècle*, debido a sus temas exóticos y melancólicos. Además, por el

alejamiento de sus imágenes hacia la antigüedad clásica y por el profundo pesimismo que impregnó sus atmósferas narrativas.

En relación con los temas de carácter exóticos y preciosistas encontramos un firme ejemplo *La tristeza voluptuosa* (1899), cuya temática está emparentada en el personaje Eduardo Doria quien proviene de un pueblo de las "Zonas Tórridas", se aleja de su patria y se dirige a París a estudiar medicina. Después de la muerte de su madre y posteriormente el fallecimiento de su benefactor el tío Don Fermín, termina por heredar una gran suma de dinero proveniente del esfuerzo de su propio tío. De allí comienza la lucha de Eduardo Doria quien se convierte en un bohemio de los bulevares de la *Ciudad Luz* y al final consigue su muerte a través de la adoptada vida sufrida por el personaje inmerso en el exceso de sus gustos mórbidos y voluptuosos.

En resumen, el deseo de Eduardo Doria por convertirse en un profesional de la medicina lo obliga a tratar de desistir de los placeres de la vida, aún desconocidos por él, y a reparar en los consejos de su madre: "¡Ten cuidado, hijo mío! París es una ciudad de atractivos para la juventud, y hay que ser fuerte y juicioso para no dejarse engañar con esos placeres pasajeros" (Domínici,1899:13). Sin embargo, se deja arrebatar y corromper por la lujuria del París bohemio de finales de siglo XIX. Eduardo Doria quiere escapar de la ignorancia de sus semejantes, quienes a su juicio, mantienen

poca profundidad y análisis de sus propias acciones e ideas, al punto que él los considera indignos de la vida. Debido a su constante frenesí, el personaje termina siendo presa de su propia repulsión y al final atenta contra su vida. En definitiva, la temática está cubierta de tintes decadentistas, pues su estética se relaciona con temas pesimistas, en lugares exóticos, escabrosos, sórdidos y fatalistas.

En el plano estructural *La tristeza voluptuosa* está dividida en tres partes: la primera, conformada por seis capítulos, sin títulos e identificados cada uno con números romanos. La segunda, tiene cinco capítulos y la tercera, cuatro capítulos, los cuales responden a las mismas características de la primera parte. La obra se desenvuelve en un sentido causal, es decir, comienza con la llegada del personaje Eduardo Doria a París, hasta su muerte. Con relación al primer capítulo de dicha obra, relata el primer año del protagonista en la *Ciudad Luz*. Sin embargo, una elipsis de tres o cuatro años separa las dos primeras partes haciendo ver que Eduardo Doria ha vivido “diez años de ausencia [lejos de su patria] en París” (Domínici, 1899:192). Por lo demás, la obra en cuestión mantiene un orden cronológico en el desarrollo de los acontecimientos, a diferencia de ciertos episodios retrospectivos que se intercalan en la narración y que permiten la comprensión del relato, verbigracia: la niñez del protagonista, sus padres, los recuerdos de su aldea, las mujeres del pasado, entre otros.

La tristeza voluptuosa nos presenta a un narrador en tercera persona; conocedor del ambiente, costumbres e idiosincrasia del París bohemio donde se desenvuelve la trama. En conjunto, la omnisciencia o conocimiento del narrador sobre la cultura parisina y su ambiente, contribuyen a que tal creación literaria sea una novela panorámica cuyos diálogos se desbordan de descripciones e impresiones sobre la *Ciudad Luz*. Además, la voz del narrador es evidente e innegable permitiendo fundir sus diálogos con los del protagonista o héroe pesimista Eduardo Doria, quien, a su vez, mantiene cierto grado de independencia al momento de expresar sus sentimientos por medio del “estilo indirecto libre” (Olivares,1984). Asimismo el narrador nos relata las diferentes caracterizaciones de sus personajes, verbigracia de Eduardo Doria, Carlos Lagrange e Iriarte sin crear un rebajamiento o jerarquización de ellos, es decir, el lector puede hacer sus propias conclusiones sobre el rol que le corresponde a cada uno de los caracteres señalados.

Por otro lado el estilo decadentista de Pedro César Domínici, particularmente en *La tristeza voluptuosa*, se combinó con cierto deseo “positivista” propio de su época el cual envolvió el espíritu del personaje Carlos Lagrange, quien fue un “creyente de la ciencia y la filosofía modernas, encarnación de un ideal que él se figuró provechoso, trabajador tenaz en el camino de sus aspiraciones nobles” (Picón Febres,1906:380). Para los detractores de los decadentistas (José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez y

el mismo Gonzalo Picón Febres), valió más la presencia de este personaje (Carlos Lagrange) que la del “hedonista y degenerado”³⁰ Eduardo Doria, quien representó todo lo opuesto al sentimiento de la patria y no se identificó con la juventud venezolana de finales del siglo XIX (Picón Febres, 1972). Con relación a esta afirmación, Carlos Lagrange nos recuerda aquel personaje Emazábel de la novela *Ídolos Rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez. Es decir, este último fue el joven de profundo análisis, con aspiraciones en la vida, trabajador; que se dirigió a París a culminar sus estudios de medicina. Además, “era quizás el único con voluntad sana” (Díaz Rodríguez, 1901:119). Otro de los personajes con tintes positivistas fue Don Fermín en *La tristeza voluptuosa*. Hombre inspirado en la idea romántica del progreso de su país y con aspiraciones a “mejorar su desorganizada República” (Domínici, 1899:22) a través de un cargo en el gobierno. Dicho personaje sacrificó su juventud trabajando en el comercio, “y a los cincuenta años se [retiró] de los negocios, dejando a su yerno encargado de la casa, que, como siempre, [tuvo] buenas entradas” (Domínici, 1899:17). En la figura del Señor Farigne, el corresponsal de Eduardo Doria en la *rue Le Peletier*, encontramos a un mercantilista quien vivió algunos años en la “América y en Venezuela, en donde comenzó su fortuna con unos contratos de vapores fluviales (...) con los cuales se enriquecieron también unos cuantos ministros que entraron en la especulación” (Domínici, 1899:62). Las ideas de nación y de progreso como

³⁰ Aquí, el placer como el fin de la vida y el alma que declina con el crepúsculo de su época fue parte de los llamados “espíritus decadentistas” de finales del siglo XIX y principios del XX.

parte de la filosofía positivista encontraron su acicate en las figuras Carlos Lagrange, Don Fermín y el Señor Farigne, de *La tristeza voluptuosa*, y en Emazábel de *Ídolos rotos*, como representantes de las concepciones progresistas contra la tendencia estética decadentista. Pues ellos, entre los pesimistas, captaron la imagen “digna” y la conciencia equilibrada de esos espíritus impregnados por el ambiente positivista y nacionalista que se debatieron en medio de los cambios modernizadores.

En este contexto, los personajes Carlos Lagrange, Don Fermín, el Señor Farigne y Emazábel se identificaron por ese deseo de cambiar al mundo a través de sus ideas mercantilistas y románticas –un mundo mejor y en funsión de la sociedad- del positivismo. Pero, en ellos prevaleció el refinamiento de una filosofía sobre la vida “más propio de un soñador que de [hombres] de ciencias” (Domínici, 1899:36).

Eduardo Doria, Jean Floressas des Esseintes, Alberto Soria, Emazábel, al igual que Carlos Lagrange, Don Fermín y el Señor Farigne se convirtieron en una especie de “degenerados” al transformar el arte en “una profesión lucrativa (...) y no soñar sino con la vida de los placeres, con poseer un hotel (...), una villa en Saint-Germain o llamar la atención con sus equipajes y sus caballos de pura sangre” (Domínici, 1899:39). Esto último afectó la imagen del artista de finales del siglo XIX, quien se sintió rechazado

por la sociedad mercantilista de la modernidad latinoamericana, y venezolana en lo particular.

Con la concesión del capitalismo la sociedad burguesa cobró mayor fuerza en su poder adquisitivo y pudo comprar imitaciones de obras de grandes artistas clásicos (Gutiérrez Girardot,1983), por tanto el artista finisecular, progresivamente, pasó a convertirse en un objeto desgastado por el utilitarismo³¹ de la propia burguesía mercantilista y de los gobiernos que no repararon en consideraciones humanas. De esto último podemos apreciar el caso del pintor Iriarte en *La tristeza voluptuosa* a quien, al igual que a Sandoval de *Ídolos Rotos*, el gobierno le suspendió el pago de su escasa pensión. “Olvidado por su patria” (Domínici,1899:156), dicho personaje terminó sufriendo la pobreza, la incompreensión, el abandono, el olvido de su gobierno, y viviendo la desesperanza de su propia vida, pero con entereza en las adversidades. Al final es a Iriarte, a quien, irónicamente, el Vice Presidente de la Sociedad de los Artistas Franceses, en el entierro del desventurado, autoriza “la futura gloria del artista “ (Domínici,1899:159). En el ámbito del decadentismo, el tema de los creadores olvidados y rechazados por la sociedad política y adinerada formó parte de dicha tendencia artística y literaria, lo que le permitió a Pedro César Domínici expresar, a través de su

³¹ Los principios filosóficos del utilitarismo están basados en la aceptación de la propia utilidad o el ingreso mercantil como el principio de la moral. Dicha propuesta abarcó los intereses (políticos, económicos y sociales) positivistas a finales del siglo XIX, no así lo que los decadentistas consideraron como una manera estética –según los propios decadentes- de proteger el “Conocimiento” de las “almas vulgares” emparentadas a la riqueza material y no a la espiritual.

personaje Iriarte lo siguiente: “Y estar destinados á vivir en esos países (...) Pero que porvenir te espera á tí [Iriarte] que eres pintor, al llegar á tu país...” (Domínici,1899:38). Sin duda que el pesimismo y el descontento de los llamados “griególatras”³² (Picón Febres,1906) de finales del siglo XIX estuvo reflejado en estas últimas palabras.

Las relaciones entre Carlos Lagrange e Iriarte en *La tristeza voluptuosa* y Emazábel y Sandoval en *Ídolos Rotos*, nos han permitido ampliar el panorama del estudio sobre el decadentismo, en la obra de Pedro César Domínici y en la de Manuel Díaz Rodríguez en concordancia con las novelas finiseculares. Dichas obras revelaron el tedio por la vida moderna y el aislamiento “de la multitud, [y de] la mediocridad, del contacto de la plebe que vestida de caballero discute y opina, creyendo saber de todo (...), incapaz, sin embargo, de comprender las almas refinadas” (Domínici,1899:181). A pesar de que *Ídolos Rotos* es considerada la novela modernista de Manuel Díaz Rodríguez (Miliani,1985) combina, al igual que *La tristeza voluptuosa*, otras influencias artísticas y literarias de finales del siglo XIX, debido a la atmósfera en que ellas convivieron. Pero, fue Manuel Díaz Rodríguez “el exponente más caracterizador del modernismo entre nosotros [los venezolanos], en cuanto a la prosa se refiere” (Medina,1991:15). Este autor modernista, en concordancia con el

³² Una manera para designar a aquellos escritores, como Pedro César Domínici, quien, fervientemente, gustó de escribir sobre asuntos provenientes de la antigüedad clásica.

decadentista Pedro César Domínici, incorporó en su narrativa rasgos exóticos y estilísticos propios del escritor golpeado por el tedio de *fin-de-siècle*. A pesar del americanismo inmerso en *Ídolos Rotos* por estar ligada, principalmente, a nuestra tierra como esencia y no a París, y en su contenido y en la hispanidad de Alberto Soria, Emazábel y Sandoval nos enseña, de una manera panorámica, parte de la realidad política y social de la Venezuela de *fin-de-siècle*. Al mismo tiempo, no deja de abrumarnos su ambiente pesimista en la figura de dicho personaje, es decir, el artista incomprendido por la sociedad de su época como acto que se repetía a diario en las obras decadentes.

De otra parte, la referencia que se hace de nuestro continente en *La tristeza voluptuosa* a través del origen latinoamericano de Eduardo Doria, Carlos Lagrange, Iriarte y de Don Fermín en los primeros diálogos que acompañan el inicio de la obra, se convirtió en un hecho “incidental” (Meyer,1991) que sólo contribuyeron a dar paso al desarrollo de la trama. París, a diferencia de Manuel Díaz Rodríguez, fue la “bacante” intelectual de Pedro César Domínici, y es allí donde han sido situados los personajes señalados de dicha novela.

En el ámbito de la evasión literaria encontramos la idea decadentista de los personajes Eduardo Doria, Iriarte, tío Don Fermín, Alberto Soria, Sandoval y Emazábel en contactar algunos intelectuales, filósofos o artistas

latinoamericanos en un lugar de Europa, especialmente, en París y no en esta parte del Atlántico, como motivo de la novela decadente por corresponderse a su exotismo. La presencia de Carlos Lagrange, Don Fermín e Iriarte en *La tristeza voluptuosa*, y Emazábel y Sandoval en *Ídolos Rotos*, todos ellos de almas soñadoras reflejaron el ambiente de ese “barrio latino” ubicado en los suburbios parisinos, donde el *Café Vachette* se convirtió en el “pedazo de la América Latina” (Domínici,1899:26) de la llamada época finisecular del XIX. Dicho sitio reunió, asimismo, a Eduardo Doria y a Alberto Soria, quienes representaron los héroes melancólicos de las novelas señaladas bajo la escritura de Pedro César Domínici, quien conformó “la generación adulterada por la pluma” (Picón Febres,1972:380) y por la evasión literaria hacia lugares lejanos, por la incorporación de imágenes preciosistas y la idea “del arte por el arte” en su narrativa.

A manera de síntesis podemos decir que Alberto Soria, Sandoval y Emazábel al igual que Eduardo Doria, Carlos Lagrange, Iriarte y tío Don Fermín fueron personajes concebidos desde diferentes posturas latinoamericanas, con roles distintos y ambiciones semejantes. Sin embargo, el propio Eduardo Doria en *La tristeza voluptuosa* fue el más decadente de todos, su gusto por la *femme fatale*³³ o la ciudad parisina (Olivares,1984) lo convirtió en el desventurado de su esclavitud ante los placeres carnales de la

³³ Nos referimos a París, como esa “gran bacante embriagadora” (Picón Febres,1972:380). O, la mujer de los caprichos, la sensualidad y las voluptuosidades. La cual reúne en su seno los pecados capitales.

vida. *La tristeza voluptuosa* e *Ídolos rotos* mantienen similitudes en relación con los personajes señalados. Entre otras cosas, en dichas obras persisten las influencias artísticas y literarias que les permitió expresar, a Pedro César Domínici y a Manuel Díaz Rodríguez sus propias necesidades temáticas, las cuales son tomadas en cuenta al momento de analizar ciertos aspectos (contexto político y social, imágenes refinadas, adopción de doctrinas y movimientos, cambios en la prosa narrativa, lugares exóticos y pesimistas, entre otros) netamente decadentistas.

www.bdigital.ula.ve

El triunfo del ideal

El triunfo del ideal (1901) es una novela con tintes románticos propios de la incorporación de estilos artísticos y narrativos de la estética decadentista. Dicha obra no logró alcanzar éxito de época debido a “su excesivo romanticismo” (Picón Febres,1906:382) y a la irrealidad de sus personajes (el conde Carlos de Cipria y María) inmersos en una poética esteticista propia del decadentismo. Es una novela evocadora de la muerte donde se destacó la influencia de “D’Annunzio” (Unamuno,1899) particularmente de la obra *Le Virgini delle Rocce*, pero más aún a la continua recepción de los filosofemas de Friedrich Nietzsche, en obras tales como: *Así Hablo Zaratustra* y *El viajero y su sombra*. Muestra de esto –en parte- lo podemos apreciar en lo siguiente: “Zaratustra dijo al escéptico (...) Tú eres mi sombra. Oh viajero! (...) Cuidado no llegues a ser prisionero de una creencia estrecha...” (Domínici,1901:30-31). Esta interpretación personal de las ideas del filósofo alemán en *El triunfo del ideal* podrían estar vinculadas a la tentación y a la seducción carnal, donde terminaron sepultadas en vida las ideas “regeneradoras” del conde Carlos de Cipria. Asimismo, vemos como las ilusiones progresistas del desafortunado estuvieron cubiertas con el velo transfigurador del cuerpo y del rostro de María, quien terminó por opacar las acciones de nuestro héroe convirtiéndolas en simple oscuridad.

La temática está relacionada con el conde Carlos de Cipria, quien después de cinco años de ausencia lejos de su palacio decidió regresar y emprender la tarea de salvar al mundo de la vulgaridad. Dicho personaje fue educado por un austero profesor que vio en la metafísica “el bálsamo de todas las heridas, el reposo de las almas elevadas, el solo refugio del Ideal, el templo de la nobleza intelectual, la gran jerarquía” (Domínici,1901:20) que diferenció al hombre culto del común. Sin embargo, el propio conde Carlos de Cipria terminó enamorado de María, la hija de uno de sus criados, él la consideró digna criatura de la naturaleza, una imagen casi perfecta a quien iba moldeando con las herramientas del conocimiento. Le hizo ver la magnitud de la belleza que engalanaba a la "doncella", pero no todo llegó a convertirse en aromas de felicidad, pues María se vio presa de los continuos cambios de su enamorado. El conde desencantado de la joven al ver que en el ideal de ella predominó en su propia belleza lo obligó a desistir de sus ensueños. María terminó ahogándose en el lago de las "lamentaciones" y el conde Carlos, atacado por sus locuras, se debatió entre la vida y la muerte, entre esa fuerza apolínea/dionisiaca representada por "el sátiro deseoso de las orgías de la vida animal, el delirio de los besos y el perfume de los vinos capitosos" (Domínici,1901:111), para luego caer en una atmósfera –lírica- llena de bacantes de los festines de la decadencia y de los senos erectos, de ojos brillantes y de bocas en flor. Aun así, el poeta terminó por mantenerse vivo, para recordarle al fauno que todavía él mantenía la lira apolínea que lograría cantarle a las nuevas imágenes. El ideal que se expresó a través del

conde Carlos de Cipria se resume en un sentimiento “regenerador”, es decir, por medio de la belleza ensoñadora, este personaje quiso proteger al mundo en contra de los deseos impuros y los instintos bajos, pero en él esto se convirtió en deseos de perversión y en una acción fatalista que terminó encadenada al acoplamiento de las artes y de la vida.

La trama de *El triunfo del ideal* y sus personajes principales (el conde de Cipria y María) se consideraron en su conjunto una obra con tintes románticos y decadentistas por estar ligadas a temas de amor, dolor, pasión y muerte. Asimismo en dicha obra el sentido positivista del conde Carlos de Cipria, de hacer del mundo moderno un lugar para el conocimiento y en función de la sociedad, terminó por resquebrajarse debido a la concesión de someter a la sociedad y sujetarla bajo el yugo de los ideales propios y a la arrogancia con que está revestido el propio personaje, para quien la humanidad “la constituía los intelectuales y los sensitivos, y por el contrario parecía que nuestro planeta contenía demasiada gente” (Domínici,1901:27).

De otra parte, la idea de “superhombre” expuesta por Friedrich Nietzsche está menos representada en la figura del conde Carlos de Cipria, pues a pesar de que intentó ser el protagonista de la crisis del mundo y crear así su propio espacio *intérieure* (Gutierrez Girardot,1983; Minnemann,1991) quiso aplicar la estética y el refinamiento de la vida para liberar al espíritu

moderno de la vulgaridad. De allí que Carlos de Cipria y la trama que lo envuelve estuvo relacionada con el decadentismo literario por haberse desligado completamente del sentido de la realidad venezolana de finales del siglo XIX (Picón Febres, 1906) y llegar a ser ficciones “de amor, de dolor y de arte” (Domínici, 1928), como expresión palpitante que respondió al pensamiento, al alma de su autor, a la propia estética decadentista, el empleo de la visión del “arte por el arte” y la evasión literaria (Miliani, 1985). Es decir, en relación a esto último, Pedro César Domínici involucró a algunos de sus personajes (el conde Carlos de Cipria y María) en las lejanías de un pasado clásico intelectual combinado con títulos reales y palacios y un ambiente lleno de romanticismo y pesimismo, de lugares exóticos y desesperanza, donde el personaje principal, el conde Carlos de Cipria, se consideró un esteta de la poesía y un esclavo fiel de la grandeza del legado creador de los griegos. Logró “desarrollar conscientemente esa visión apolínea (...), y ese engaño [llegó a constituir] la parte más noble y sana de su ser” (Domínici, 1901:83).

En cuanto a la estructura de *El triunfo del ideal* está dividida en trece capítulos. Todos ellos aparecen sin títulos, e identificados con números romanos. La primera parte es decisiva para el desenvolvimiento de la trama, pues, tras “cinco años de (...) ausencia” (Domínici, 1901:68), narra la llegada del conde Carlos de Cipria a su imponente palacio y el encuentro con la hija de su mayordomo llamada María. Por lo demás, la cronología o el tiempo que

marca la continuidad de los episodios se mantiene, y muy raras veces son interrumpidos por las reflexiones, en estilo indirecto libre, de dicho personaje. Mientras que el argumento se corresponde al de *La tristeza voluptuosa*, impregnado del idílico sabor de las formas trágicas y vaporosas, como asimismo, se repite una narración en tercera persona; pero que se funde en su propia obra. Es decir, la novela *El triunfo del ideal* adquiere cierta independencia del narrador "omnisciente" y se deja llevar por el curso de sus acontecimientos.

www.bdigital.ula.ve

Dionysos. (Costumbres de la antigua Grecia)

Dionysos. Costumbres de la antigua Grecia (1904) fue “la novela más exitosa” (Henríquez Ureña,1954) de Pedro César Domínici. Asimismo, dicha obra fue la concepción de las ideas “imaginarias” (Henríquez Ureña,1954; Meyer,1991) de su autor sobre el templo de las formas bellas y esplendentes de la Grecia antigua. El escritor compartió sus sensaciones y sentimientos del mundo y de la vida a través del encanto de las ruinas clásicas, que representaron “el inagotable manantial de poesía y de belleza (Domínici,1904). *Dionysos* fue considerada una novela seudohistórica (Meyer,1991), con un estilo particular que bien dilucidó el siglo de Pericles y se relacionó con las grandes obras de la tragedia griega en la pluma de Eurípides, Sófocles y Esquilo. Dicha obra surgió en momentos en que se hizo presente la novela histórica, es decir, textos narrativos sustentados con fechas y documentos. Pedro César Domínici, en el empleo de particularidades históricas y culturales, tuvo que revisar y estudiar temas referentes a la propia Atenas de Pericles, y para ello “se documentó detenidamente en la Biblioteca Nacional de París” (Minnemman,1991).

Pedro César Domínici recibió un gran reconocimiento a través de su obra *Dionysos* (Henríquez Ureña,1954) gracias a la inspiración que él adoptó de la *Aphrodite* (1896), de Pierre Louÿs (1870-1925). La trama en *Dionysos*,

se relaciona con la lucha de los mortales en contra de los designios de las divinidades.

Dionysos está emparentada con el nacimiento de Éucaris quien fue marcada por el dios Dionisos con la imposición de haber sido escogida como una de las venus del templo ofrendado al sátiro. Diodoro era un joven amante de los gustos más refinados de la vida. Se enamoró de la bella Éucaris, pero la sombra del despiadado fauno no permitió que se consumara la tan ansiada felicidad de los amantes. Tras un manto de tristeza e infelicidades murió la venus. Posteriormente pereció el personaje Diodoro, quien regresó de la guerra –entre Atenas y Corinto- y se encontró con tan nefasta noticia. Al entrar al templo del sátiro, la cólera terminó por apoderarse del guerrero y lo hizo desenvainar su espada para asestarle un golpe a la estatua del Dios caprino, pero la punta de la espada se rompió y rebotó en la piedra. Entonces, la inclemente hoja de acero logró el cuello del desventurado, la decapitación violenta e inesperada culminó por bañar de sangre aquel recinto divino. La ironía de la vida cobró fuerza entre las parejas señaladas por el hado. De allí que el escenario de la obra *Dionysos* fue la concepción adoradora y exaltante de Pedro César Domínici de la Atenas de Pericles donde el argumento y el tono se emparentaron al idílico romanticismo de sus caracteres Diodoro y Éucaris, correspondiéndose a su vez con la estética decadentista.

Ahora bien, la estructura de la obra comienza con un prólogo escrito por el mismo autor. Luego está dividida en cuatro capítulos denominados “Libro Primero, Segundo, Tercero y Cuarto”. Cada uno incorpora en su contenido una serie de subtítulos evocadores de la antigüedad griega: La primera parte está conformada por: “La vendimia, Del pasado, La adivina, Fiestas agrarias; Diodoro, En el templo y Eros victorioso”. La segunda: “La extranjera, La belleza, Los jardines de Academos, El banquete y La gracia”. La tercera: “Grito de guerra, Presentimientos, Las cortesanas; Aspasia, Pericles y El talismán” y la cuarta parte: “Las grandes dionisiacas, Los funerales y La victoria de Dionysos”. Es decir, existe un perfecto equilibrio y coherencia de los temas dentro del escenario que sirve de trasfondo a Dionysos –la Atenas de Pericles-, pero con las variantes (históricas) propias de los intereses narrativos de Pedro César Domínici.

Al igual que en *La tristeza voluptuosa*, en *El triunfo del ideal* existe un narrador en tercera persona. No asume el control total de la narración ni su perspectiva es siempre la que se manifiesta, es decir, permite cierta libertad a sus personajes a través de un recurso literario muy usual en Pedro César Domínici, hablamos del discurso indirecto libre con que Diodoro y Éucaris expresan sus propias acciones a lo largo de la trama. Por otra parte, la novela *Dionysos* mantiene un orden esencialmente cronológico, con la excepción del segundo episodio de la primera parte, titulado: “Del pasado”, donde se relatan acontecimientos sucedidos antes del nacimiento de Éucaris,

quien en boca de su padre Asclepiades se nos muestra el origen de esa hija nacida del vientre de una cortesana, cuya “belleza peligrosa” llegó a convertirse en la más nefasta herencia para todos aquellos que la veneraron.

En fin, respecto a la novela *Dionysos* en concordancia con *La tristeza voluptuosa* y *El triunfo del ideal* podemos decir que estas tres obras dieron pauta en las materializaciones literarias decadentista en Venezuela (Olivares,1984). Básicamente, debido al uso refinado del lenguaje, la plasticidad de la prosa, la sutileza de los temas, las formas expresivas de los estados del alma propios de dicha época. Al igual que el uso del tono idílico y de atmósfera pesimista, el empleo de lugares lejanos o exóticos (Francia, Italia, la antigua Atenas), los cuales sirvieron de fuente de inspiración para la narrativa de Pedro César Domínici, y para la estética decadentista.

A partir de dichas obras se creó una sensación de trance por donde circularon elementos simbólicos (apolíneos-dionisiacos) que marcaron el trayecto hacia la muerte, el ideal de la belleza y del arte como fin común, único y universal en *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*. A este respecto ha sido la escritura de Pedro César Domínici, sumergida en el peso de los acontecimientos finiseculares (políticos, religiosos, culturales y sociales), el ambiente voluptuoso de los deseos desenfrenados (Coll,1895). La propia escritura de dicho autor –podríamos decir- se cubrió con el manto de Apolo o de la ensoñación, el cual fue arrebatado por Dionisos para lograr

la consumada tragedia que arrastró a Diodoro y a Éucarís, asimismo a Eduardo Doria y a Niní Florens, al conde Carlos de Cipria y a María hacia lo desconocido. Es así como las piezas objeto de esta investigación responden, por la representación del tedio y la melancolía de algunos de sus personajes a la estética de las formas exóticas y sentimentales, y al pesimismo decadente.

El delirio expresado en *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*, fue parte de esa degenerativa “decadencia” de un alma excesiva (Picón Febres, 1906). Un alma, que lejos de los moralistas de su época, persiguió las formas sensuales y voluptuosas del arte hasta caer en un estado “dionisíaco”³⁴.

En cuanto a los melancólicos, adoradores del arte, o personajes decadentistas no sólo debían llorar el drama, sino también reír el teatro. Pues la evolución del arte vino dada a través de la dualidad “Apolo-Dionisos” (Nietzsche, 1943), como esas máscaras que representaron las alegrías y las adversidades de la vida.

³⁴ Nos referimos aquí a la embriaguez del alma, pero no sólo por el licor, sino también por la búsqueda de las imágenes melancólicas y las formas estéticas que la naturaleza nos presenta.

CAPÍTULO IV
El conflicto Apolo/Dionisos en *La tristeza voluptuosa, El triunfo del ideal y Dionysos*

La tristeza voluptuosa o “Hacia la muerte”³⁵

*La “lujuria” lleva una máscara angelical,
 detrás de la cual el demonio del deseo primario
 le sonrío a las ilusiones de la juventud
 que se inclina hacia la gran aventura
 del romance
 en el misterioso crepúsculo
 de la embriaguez dionisiaca*

Friedrich Nietzsche

El tema del conflicto apolíneo/dionisiaco, como las máscaras que representaron el teatro de la vida, es decir, la tristeza y la alegría, y obraron sobre algunas de las obras de Pedro César Domínici, en este caso, sobre *La tristeza voluptuosa* encontró acicate en ciertos aspectos temáticos y decadentistas propios de algunos de los trabajos de Friedrich Nietzsche, como: *El origen de la tragedia* (1872), *Así habló Zaratustra* (1883), *El Crepúsculo de los Ídolos o la filosofía del martillo* (1888), y *Mi Hermana y Yo* (1951)³⁶.

³⁵ Un artículo publicado en el quincenario *El Cojo Ilustrado*, por Pedro César Domínici, apareció con el título “Hacia la muerte”, con el cual *La tristeza voluptuosa* iba a ser nombrada por dicho autor. Véase Domínici (1898).

³⁶ Los tópicos decadentistas relacionados con algunas obras –ya señaladas– de Friedrich Nietzsche serán argumentados a lo largo de este trabajo, a través de las citas pertinentes al tema en cuestión.

En *La tristeza voluptuosa* sus páginas traducen la sensualidad de esa ciudad parisina de “sensaciones extrañas” (Domínici,1899:7) transformadora de almas refinadas y pesimistas. En ella, Eduardo Doria fue presa de melancolía, tristeza, voluptuosidad y revelaciones divinas. El designio “del cielo” (Domínici,1899:14) convirtió a dicho personaje en un ser fatalista arrastrado por los pecados terrenales, donde no valieron los buenos principios ni una educación religiosa. Ese peregrinar de dicho personaje por las noches del París bohemio hizo que su alma pura e inocente no lograra escapar de las garras de la “*femme fatale*” (Olivares,1984) parisina, y donde el miedo se expresó en “aquella sala [Folies Bergére] llena de luces y de perfumes, (...) [de mujeres] vestidas con gasas vaporosas, blancas, rojas, azules...” (Domínici,1899:30). Donde la sensación de viaje del propio Eduardo Doria hacia el amor y hacia el placer cobró fuerza en la visión de la Afrodita inmortal, quien se convirtió en el símbolo de *La tristeza voluptuosa* y, posteriormente, en *El triunfo del ideal* y *Dionysos* (Meyer,1991). En este contexto, *La tristeza voluptuosa* traduce un ambiente vaporoso en el que se fortalecieron los deseos carnales que fueron despertando en Eduardo Doria el apetito embriagador por vivir una vida cargada de excesos. Fue Apolo la divinidad que revivió en el señalado carácter la sensación de un aroma penetrante que lo sedujo, pero “sin saber, lo puso nervioso, intranquilo, contrario, y (...) triste” (Domínici,1899:30). La apariencia ensordecedora irrumpió el alma del “desventurado” y lo obligó a caer, luego, en un repentino tedio de la vida. Por consiguiente, fue el momento cuando apareció Dionisos

y le recordó a Eduardo Doria que “todo era una ilusión de los sentidos” (Domínici,1899:104).

Como una especie de ente de la tragedia griega se avizó aquella imagen de la belleza que convirtió todo lo que tocaba, con el soplo de su aliento, en formas que perecieron y, al mismo tiempo, corrompieron la voluntad de nuestro héroe pesimista, quien recordando los consejos de su madre se propuso “ser más fuerte y (...) vencer en sus tendencias al placer” (Domínici,1899:55); pero la bella Marieta, la primera mujer que se consiguió Eduardo Doria en París, logró arrastrarlo al dolor a través de la muerte de esta dulce venus por el consumado suicidio, esto dio paso a la entrega del degenerado al escepticismo, pero a su manera, pues no creyó “en las felicidades del otro mundo” (Domínici,1899:84). La misma felicidad dogmática, que fue cuestionada por el espíritu decadentista como parte del escepticismo y tedio finisecular (Gullón,1980).

El arrebatamiento sufrido por el personaje en cuestión (Eduardo Doria) se centró en la idea de lo apolíneo/dionisiaco, debido a que la conducta del propio Eduardo Doria encaró las fuerzas de la naturaleza y se dejó llevar por el suicidio, como una acción que obró en otro cuerpo y en “otro yo, algo degenerado [que invadió] sus sentimientos” (Domínici,1899:79), un sátiro de la degeneración, de la decadencia, (Nietzsche,1943) y el reflejo de una civilización antigua y excesivamente presa de su hedonismo, pero,

contradictoria (Marcuse,1968) ante la felicidad y ante la razón, ante la embriaguez y ante la sabiduría.

Al parecer, y en este caso, fue Eduardo Doria la imagen entregada al placer y al dolor como fin único de su vida; una ilusión propia del alma apolínea y el instinto dionisiaco expresado en el párrafo siguiente:

En las calles, en los paseos, se encontraba [Eduardo Doria] con alguna de sus antiguas pasiones, mujeres adoradas hasta la locura, en cuyas bocas había conocido la orgía de los besos, en cuyos cuerpos mórbidos y perfumados había aprendido nuevas estrofas para el poema inmortal del deseo... (Domínici,1899:103).

Orgías desenfundadas y esencias de ensoñación atraparon al degenerado personaje y, así fue como quedó envuelto en esa polaridad (Apolo-Dionisos) la cual laboró en conjunto en el alma de Eduardo Doria, para satisfacer las excitaciones propias de un cuerpo expuesto a la *femme fatale* de la voluptuosidad.

La sombra caprina, escondida y disfrazada en la naturaleza, atormentó al personaje señalado con “voces lejanas que lo llamaron detrás de los árboles” (Domínici,1899:81) para transformarse en los espectros de sus dolores, con muecas y burlas le recordaron a Eduardo Doria que la felicidad era efímera y que no era posible escapar de los designios del hado. Esta voz dionisiaca terminó convirtiéndose en parte de su destino. Pareciera que todo

se transfiguró en ensueños, en tristezas y en melancolías que condujeron al propio personaje hacia la muerte como fin único de su vida, y que no le permitió pensar en el más allá, ni mucho menos en la felicidad de ultratumba. Sólo quedó el hastío y los placeres de la vida, los cuales invitaron al nihilista Eduardo Doria a seguir el consejo de Martín Lutero, es decir, de comer, beber y divertirse para satisfacer las necesidades y luchar contra los demonios fantasmales, en este caso, con aquellos seudocreyentes que profesaban la idea del pecado y la felicidad en el más allá.

Ante un acto de embriaguez de los sentidos Eduardo Doria quiso escapar de la realidad que lo perseguía. Es decir, de esa suerte trágica que Apolo le mostró como un espejismo revelador que guió sus pensamientos para enturbiarlo con sus angustias y hacerle “ver tendido en el lecho, con la cabeza deformada entre las almohadas rojas de la sangre que brotó de su cerebro destrozado” (Domínici,1899:162). El velo que cubrió un estado de ensueño, una ilusión agobiante y al mismo tiempo seductora en el alma de dicho personaje (Nietzsche,1943). Una vez más fue el orgiástico diluvio de pasiones que arremetió contra las vidas desafortunadas de Eduardo Doria y de Marieta haciéndolas perecer en un soplo pavoroso y, por consiguiente, pasajero.

En el reino del dolor a través del amor y del deseo” (Domínici,1899:167) fue Apolo quien preparó a Eduardo Doria a la

concepción de la voluptuosidad para luego entregarlo a las últimas sensaciones desconocidas ante esa vida artificial de dicho carácter, quien no escapó de las orgías silenciosas de la morfina y del éter. A la par con esto no faltaron aquellos artistas decadentes que hicieron “gala de beber ajeno, dejarse crecer la melena y remedar la bohemia de bulevar parisiense” (Henríquez Ureña,1954:161), como muestra del mundonovismo del llamado *fin-de-siècle*.

Nos centramos en el nacimiento de la tragedia de Eduardo Doria la cual no pudo nacer más que del genio de la poesía, de la música, de las artes y de la belleza (Nietzsche,1943), pues fue la abstracción de la realidad la que despertó los instintos orgiásticos en el señalado personaje. Y fue allí donde el propio Eduardo Doria al oír “el Lohengrin cantado por Van Dick, y la Carón, y cuando vio Edipo rey, hecho por Moune Sully (...) se sintió como si hubiera aumentado de tamaño” (Domínici,1899:42), pero sus aspiraciones de artista y músico se convirtieron en una carrera de medicina que nunca logró culminar, no obstante prevaleció en su alma dicha inquietud soñadora. Fue Dionisos la música, el arte, el horror, la belleza y el espíritu que despertó en Eduardo Doria el hedonismo o el goce de la vida, al mismo tiempo que los placeres de los cuerpos marmóreos y senos erectos, pero, a su vez, lo condujo al aniquilamiento de tales pasiones hasta convertirlo en una voluptuosidad “vacía” (Domínici,1899).

Asimismo, nuestro “héroe melancólico y pesimista” se identificó con la inconmensurable alegría primordial de la existencia. Por otro lado luego de heredar de su tío Don Fermín cierta cantidad de dinero, “cuatrocientos mil francos” (Domínici,1899:99), un sentimiento de individualidad lo invadió haciéndole sentir diferente a sus semejantes. El dinero fue dispuesto en sensaciones orgiásticas (dionisiacas) y en manifestaciones apolíneas (gustos refinados), pero lo irónico del personaje fue su aniquilamiento para diversión de todos debido a la vida que encarnó llena de apariencias –aunque no en el sentido católico-, es decir, en relación con el dicho “guardar las apariencias” (Gutiérrez Girardot,1983), sino emparentado al mundo del decadentismo. De esta manera, “debemos reconocer que todo lo que nace debe estar dispuesto a una dolorosa decadencia” (Nietzsche,1943:116), y lo esencial aquí se convirtió no en la individuación, sino en lo colectivo, en lo universal del ser humano, es decir, en lo desconocido. En este punto se manifestó Dionisos como el “individuo” expuesto al error, presa del deseo y del sufrimiento derrotando la idea de particularidad de Eduardo Doria. Es más, lo apolíneo quedó resumido y expresado aquí a través de la voz dionisiaca, para así alcanzar el “fin supremo” (Nietzsche,1943), en pocas palabras, de la tragedia y del arte, y –literalmente- de la muerte de este personaje “decadente” salido de las páginas de *La tristeza voluptuosa*.

El primer contacto de *La tristeza voluptuosa* en relación con el “espíritu” apolíneo y el “instinto” dionisiaco se basó en su título, podríamos

decir que allí se encontró encerrada la subjetiva invitación que indujo a Eduardo Doria y a Marieta al encuentro con los placeres y las desventuras (Picón Febres,1972). Luego, como una gran bacante de los ensueños impuros y telón de fondo se les presentó a dichos personajes la esplendente “París, la perdición para los hombres y (...) la belleza del pecado” (Domínici:1899:16).

No menos subjetivo que la ciudad parisina fue el título de la obra en cuestión, es decir, *La tristeza voluptuosa*; el autor sugirió a “una mujer joven, hermosa y desnuda, con la cabeza coronada de flores y [portando] en la mano una copa de oro adornada con serpientes” (Salazar,1872:56), nos referimos a la mismísima Voluptuosidad. La irresistible figura embriagadora, quien se convirtió en la causa de los desmanes de Eduardo Doria; y en el *leit-motiv* de la narrativa de Pedro César Domínici. Desde luego, este escritor mostró la necesidad de algunos de sus personajes como Carlos Lagrange de “nacer voluptuoso, como se nace poeta, pintor o músico” (Domínici,1899:123), esto último fue como una especie del reflejo de la degeneración propia del ambiente decadentista.

Friedrich Nietzsche consideró sus estudios sobre la condición del hombre frente a las sensaciones apolíneo/dionisiacas en *El origen de la tragedia*. A través de imágenes “metamorfosadas” (Nietzsche,1943:66) surgidas de las almas creadoras, que sintieron el deseo de vivir y de obrar en

otros cuerpos, nació el poder irresistible de la lira y la vid. Una fuerza que actuó como “El hechizo de la metamorfosis y la condición previa de todo arte dramático” (Nietzsche, 1943:66) en *La tristeza voluptuosa*. Sin embargo, para que esto último sucediera fue necesario el acoplamiento entre Apolo (diálogo) y Dionisos (drama). De allí que podríamos pensar que la narración de dicha obra fue impulsada por la condición apolínea que representó el diálogo de la propia obra *La tristeza voluptuosa*, la cual fue tejiendo las acciones de Eduardo Doria conduciéndolas hacia el final de su tragedia, como resultado surgió el drama o la esencia de la misma narración en el sopor dionisiaco. Esto último, en su estado satírico, fue consumiendo la voluntad del héroe pesimista (Eduardo Doria) haciéndole desistir de sus aspiraciones enfermizas ante “el trágico festín de la muerte” (Domínici, 1899:222). Preso del deseo y del sufrimiento, el personaje se consumió en una copa de éter, semejante adorno de la voluptuosidad, que recibió el último aliento del desventurado.

Evidentemente, existió una fuerte incorporación de las ideas del pensamiento filosófico de Friedrich Nietzsche, el “decadente alemán” (Mann, 1965) del siglo XIX, en relación a lo apolíneo/dionisiaco, en algunas de las obras de Pedro César Domínici, quien –a nuestro juicio- supo dilucidarlas en sus novelas: *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y

Dionysos. Al igual que se sirvió del antagonismo³⁷ entre dichas divinidades para mostrarnos el pesimismo de Eduardo Doria, el personaje atrapado en una época de decadencia finisecular y, también en esa misma fuerza – metamorfoseada- de la lira y de la vid que buscaron separarse, pero frente a la creación literaria “se excitaron mutuamente” (Nietzsche,1985:483) permitiendo un acoplamiento de las artes, el pesimismo y la belleza con las sensaciones orgiásticas.

De otra parte, el tema de las sensaciones abyectas, afectadas, lugubres y masoquistas fue parte de la visión apolíneo/dionisíaca y de la estética literaria decadentista. De allí que en un relato en el cual se involucraron los amores pervertidos, por el maltrato de los sexos o el masoquismo de una Condesa a la que Friedrich Nietzsche se refirió de esta manera:

Esta condesa prusiana, Venus diabólica que ideaba medios para hallar placer en las más fantásticas extravagancias (...). Creía ser otra Catalina de Médicis o Lucrecia Borgia, y se esforzaba en inventar nuevos deleites criminales, nuevas y sorprendentes variaciones para hacer el amor (...). Ignorante de las extrañas perversidades de esta Venus de Baudelaire, alimentaba simplemente su deseo de autotortura y crueldad, y mientras el látigo cruzaba su torso desnudo (...), llegaba al éxtasis del deleite (1985:348-349).

Al igual que dicho filósofo alemán, también Pedro César Domínici se sirvió del tema de los dolores y sufrimientos en el goce de los extremos sexuales

³⁷ Aquí, esa contrariedad de fuerzas no es más que un “enmascaramiento” (Nietzsche,1985), pues ambas polaridades se necesitan para así engendrar la obra de arte. Aquella que dio paso a la tragedia

para encarnarlo en la figura de Niní Florens, la segunda mujer de Eduardo Doria a quien conoció una noche en un teatro. Dicha doncella esperaba con ansia la oportunidad de instigar al propio Eduardo Doria, “para obligarlo á maltratarla y á injuriarla, como en la noche inolvidable de las sensaciones extrañas” (Domínici,1899:134) donde el impulso desenfrenado del sátiro dionisiaco irrumpió la mente del propio Eduardo Doria. Esta última escena se corresponde con la estética decadentista como una manera de oponerse al contexto de producción literaria³⁸ de finales el siglo XIX por gustar de los temas sórdidos y abyectos³⁹ del ser humano, que al mismo tiempo se corresponde con ese paralelismo discursivo, obviamente, existente entre ciertos párrafos de *La tristeza voluptuosa* en relación a otros fragmentos pertenecientes a *Mi Hermana y Yo* (1985), de Friedrich Nietzsche.

Eduardo Doria fue un “individuo” producto de la decadencia, gustoso de la “voluptuosidad, pero (...) triste, refinado, (...) que marchó hacia una vía dolorosa, ficticia, llena de sombras y de engaños” (Domínici,1899:122). En un mundo en el cual se siguió gestando la incredulidad de la naturaleza divina, dando paso a la idea del hombre como un juguete de la misma. Quien ni fue capaz de desarraigar de su organismo las tendencias ni los vicios

griega.

³⁸ Nos referimos a la manera de centrar una literatura en función de los problemas nacionales (políticos, económicos, sociales, culturales y religiosos), como tópicos primordiales para entender una realidad compartida por una misma naturaleza y un mismo espacio físico.

³⁹ Imágenes como: la muerte, baños de sangre, la descomposición de las almas frente a los placeres carnales y excesos de la vida, entre otras contribuyen a la abyección o a la sordidez de una civilización marcada –según los moralistas- por la impureza y el final de la decadencia.

heredados de generaciones anteriores los cuales provocaron en las civilizaciones antiguas estados de decadencia (Nietzsche,1943).

El reflejo de la melancolía de Eduardo Doria abrigó el pesimismo de quienes sufrieron los múltiples estados de transición que generó el *fin-de-siècle*. Esta atmósfera finisecular permitió que Pedro César Domínici captara, en la figura de dicho personaje, el hastío y el tedio, lo apolíneo/dionisiaco de quienes se sumaron al gusto por el decadentismo. Además, vemos cómo la vida de Eduardo Doria y la de Marieta se transformó en “una triste ironía” (Domínici,1899:164) y, al mismo tiempo, en una ley de infinita crueldad para aquellos (artistas y escritores) que sufrieron las afectaciones de los cambios modernos (políticos, sociales, religiosos y culturales) que venían siendo parte de las ideas naturalistas, simbólicas, parnasianas, románticas y positivistas de un mundo en función de la sociedad, de la estética y del entorno de los mismos decadentes. Más aún la propia filosofía positivista, como camino hacia el materialismo y al mercantilismo de la humanidad continuó siendo, en cierta medida, la conciencia del hombre atrapado en sus dudas e incertidumbres (Marcuse,1968). Esta situación positivista mantuvo su postura y sus variantes a través de las distintas interpretaciones del espíritu de renovación del decadentismo, el cual guió a un grupo de escritores y poetas con tendencias mundonovistas.

En este contexto, vemos como el problema de la existencialidad del hombre finisecular en la figura de Eduardo Doria pareció agravarse debido a lo siguiente:

He aquí la vida, pensaba; se lucha incesantemente. Por la gloria el héroe, el artista, el poeta y el sabio; los otros por el bien individual, por la fortuna, por los honores, por vivir burguesemente en su casa, entre una esposa y unos hijos, y después, vuelven todos á lo mismo, á la nada, llevando cada uno lo que ha sufrido y ha gozado. La vida es una triste ironía, una ley de infinita crueldad (Domínici,1899:164).

En general, a los personajes decadentes (Eduardo Doria, Marieta, Niní Florens, entre otros) les parecieron insuficientes las cosas comunes y corrientes de la vida. Sin embargo, no les quedó más remedio que entregarse a las sensaciones orgiásticas y voluptuosas, y sumarse a la individualidad o perecer ante la idea de la vulgaridad. Así como Eduardo Doria, quien “sintió un instinto repugnante hacia la sociedad” (Domínici,1899:117), pero, a pesar de su decepción no pudo aislarse de ella debido a su naturaleza simple, es decir, este personaje representó la tragedia del ser humano vista y estudiada bajo la mirada afectada de su autor, en tiempos de transición. En este sentido, el egoísmo y la individualidad formaron parte de la época decadentista de finales de siglo XIX, pues la mayoría de las personas de ese período querían sumergirse en las riquezas de la vida industrial, y otros se encerraron en su “Torre de marfil” (Picón Febres,1972), queriendo apartarse del común de los mortales. Pero, esto

último se convirtió en una muestra de hastío por la vida, como esencia del conflicto existencialista y finisecular.

Por otra parte, el antagonismo entre la visión apolíneo/dionisiaca fue una simbolización a la cual se acogió Pedro César Domínici, como una manera de oponerse al contexto de producción literaria. De allí que algunos rasgos propios de la tendencia decadentista, asimismo los vinculó con el pensamiento de esa “sensibilidad amenazada” (Montaldo,1995) debido al materialismo, a los excesos en el placer y, al mismo tiempo, unidos al pesimismo frente a la vida. Además, fue en la figura de Eduardo Doria a quien vemos revestido de una aparente silueta perteneciente a un héroe melancólico castigado por sus desmanes dionisiacos. También, apreciamos en él a un incrédulo que “con risa diabólica, vio como los hombres lucharon por realizar sus proyectos, discutiendo y defendiendo el porvenir” (Domínici,1899:165). Esto nos hace pensar en un ser, que en contra del positivismo invita a la incredulidad y, al mismo tiempo, a la voluptuosidad de la lira y la vida.

El espíritu decadentista mantuvo gran menosprecio por las cosas vulgares y corrientes. Prefirió los temas relacionados con las civilizaciones antiguas y paganas (Picón Febres,1972). Aquellas que despertaron en Eduardo Doria “un amor con reminiscencias de los tiempos griegos” (Domínici,1899:214). Una idolatría a la desnudez, sin prestar atención en la

fuerza fecundadora existente en ese acoplamiento de lo apolíneo/dionisíaco, que al mismo tiempo deformó la belleza de Marieta. Dicho personaje deseó “las formas eternamente estériles” (Domínici,1899:214). Esto fue parte de su ideal de estética donde su imaginación, como un templo para la belleza y las divinidades voluptuosas pudo evadirse, elevarse y venerar la idea del “arte por el arte” ante la doble visión de lira y la vida, como símbolo de la decadencia ante la pérdida del influjo del artista (del escritor) como árbitro de la sociedad envuelta con el manto del positivismo y con las ideas de progreso heredadas del romanticismo.

De otra parte, en el ámbito de la secularización apreciamos en *La tristeza voluptuosa* el debilitamiento de la fe religiosa ante la lujuria (apolíneo/dionisíaca) de los placeres carnales de la vida, donde la adoración a Dios fue cuestionada por el propio Eduardo Doria quien expresó –a manera de un Zaratustra-, lo siguiente: “¿Debo yo adorar a un Dios vengativo, con pasiones pequeñas, de un hombre cruel, que no me concede siquiera el derecho de defenderme?” (Domínici,1899:71). Ante dichas reflexiones, se avivó en el propio Eduardo Doria una rebeldía y un deseo de resquebrajar el dogma espiritual acompañado de incredulidad en los valores –morales- procedentes de la tradición cristiana y resumidos en la sentencia divina de no herejía ni perjurio. Esto, debido a ese temor con “base al deber espiritual” (Domínici,1899:119) en el que estuvieron fundamentadas las enseñanzas divinas, pero que fueron consideradas por el señalado personaje y por el

decadentismo como una manera de esclavitud la cual dio paso al pesimismo ante el dolor y ante la piedad (Nietzsche,1985). Generando, a su vez, sentimientos contrarios al perdón y a la reconciliación entre los mismos seres humanos. Por tanto, nos encontramos frente al reflejo y al estado “indefenso” en que se creyó sumergido los pensamientos del hombre de finales del siglo XIX. 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 concesión apolíneo/dionisiaca y el ideal moderno traducido en el placer de “las riquezas materiales” (Domínici,1901:56) debido a los múltiples cambios (políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos y culturales) finiseculares. Dichos temas afectaron la existencia de aquellos escritores decadentistas “instituidos en la disidencia, de negar los dogmas (...) para realizarse en la personalidad que daría sentido a vida y obra” (Gullón,1980:9) de los decadentistas.

En fin, los puntos tratados hasta aquí (lo apolíneo/dionisiaco, la idea del “arte por el arte”, el positivismo, entre otros) nos permitieron corroborar algunos elementos de tipo temáticos (el pesimismo, el deseo, lo exótico, el masoquismo y el burdel) que formaron parte de las sensaciones raras y lugares sórdidos de esa estética preciosista llamada decadentismo. Como también apreciamos la incorporación de uno de los elementos que integraron las páginas de *La tristeza voluptuosa*, es decir, la pérdida de la fe por parte de esa sociedad mercantilista y secularizada de la modernidad

latinoamericana y venezolana la cual fue parte del reflejo de esa desacralización propia de finales de siglo XIX (Gutiérrez Girardot,1983). Además de dichos temas, podemos decir que Pedro César Domínici se sirvió del dolor y del placer para encarnar en las acciones de sus personajes Eduardo Doria, Marieta y Niní Florens algunos aspectos sobre la visión apolíneo/dionisíaca relacionados con la obra de Frederich Nietzsche, cuya esencia apareció inserta a lo largo de las páginas de *La tristeza voluptuosa*. Una obra que desde que empieza hasta que termina está impregnada de aromas lúgubres y deseos voluptuosos, emparentados con la fuerza batalladora de la lira y la vida.

www.bdigital.ula.ve

El triunfo del ideal

*Como una góndola mágica
el cuerpo de María
flotaba sobre el lago de agua mansa y pura.
Nunca vio más bella la figura de su Idolo
el cantor apolíneo*

Pedro César Domínici

Un vago y pasajero aliento de arte y de belleza pareció haberse convertido en el ideal del conde Carlos de Cipria, quien fue encarnado por la figura de María la “predestinada” a sucumbir en las profundidades del abismo embriagador. De esto último, fue a la sombra de un filósofo (Friedrich Nietzsche) a quien Pedro César Domínici le confió –literalmente- el trance del destino y de algunos de los diálogos de los personajes (el conde Carlos de Cipria y María), los cuales nos permitieron comprender la lectura *El triunfo del ideal* bajo la visión apolíneo/dionisiaca.

Después de cinco años retornó el conde Carlos de Cipria de su viaje por Italia, trajo consigo la intención de renovar al mundo y salvarlo de la vulgaridad y de la trivialidad a la que él fue sometido en tierra lejana. Donde “encontró en el hombre un ser egoísta que vivía sin visión creadora, sin ideal de perfección” (Domínici,1901:25). El conde acogió en su seno la misión de dignificar el ideal del arte y de la belleza como profunda creencia, pues, fue allí donde podían ser salvados los seres provistos de almas refinadas y

pensamientos puros. Sin embargo, el pseudoheroísmo y la voluntad con que dicho personaje fue revestido se resquebrajó ante la voluptuosidad del cuerpo de María, “la irresistible necesidad del olvido y del placer” (Domínici,1901:26) que arrastró la conciencia de Carlos de Cipria y lo atrapó en dos mundos estéticos, es decir, del ensueño y de la embriaguez en la contemplación de las formas que le rodearon (Nietzsche,1943) para obrar en otros cuerpos y en otros espíritus como esencia de la dualidad, fundamental en la concepción apolíneo/dionisiaca.

En este contexto, “el hechizo de la metamorfosis” (Nietzsche,1943:66) se convirtió en una condición previa para caer en el estado de ensoñación de la víctima del conde Carlos de Cipria, es decir, María, quien fue impulsada al abismo de la muerte por los engaños de un ser egoísta que la sedujo y al mismo tiempo la redujo a una mera representación imaginaria: “la Venus Capitalina, la Afrodita inmortal, eterno aliento de amor y de belleza” (Domínici,1901:65), que indujo al éxtasis a través de su aspecto exterior y evocó las clásicas diosas de los templos antiguos. En este sentido, dichos personajes se enfrentaron a una suerte de ilusión positivista reflejada en el espejo de sus vidas. Por un lado, el conde Carlos de Cipria quiso conquistar al mundo por medio de su ideal de belleza y limpiar las conciencias de aquellos seres entregados a las cosas banales, una especie de redentor que buscó “una nueva estética, para hacer huir a la Humanidad de ese espíritu de vulgaridad” (Domínici,1901:68).

Por otra parte vemos a María, hija de un mayordomo, deseosa de su amo Carlos de Cipria, quien en su condición de sátiro, se valió de sus conocimientos para verter en su criada las semillas del saber que se convertirían en “el germen destinado a florecer y a dar frutos en un día no lejano” (Domínci,1901:69). Aquí el saber apolíneo habla por boca del dionisiaco; fue una sola voz que dio paso al “drama” (Nietzsche,1943) de dichos personajes. En esta conjugación se expresó sólo una condición materialista de los estados del alma del propio Carlos de Cipria y de María el cual sucumbió en sus propios deseos. Pero fue en el ideal del arte, del joven esteta, donde apreciamos un fuerte deseo por sembrar una nueva raza, aquella que se vislumbraba a lo lejos como la portadora de la antigua belleza griega o de las formas perfectas y equilibradas.

Ante una extraña necesidad de “superstición (...) como el germen precursor de un nuevo Ideal” (Domínci,1901:14), también de una nueva vida para el espíritu decadentista traducido en poesía y en un renacer de la belleza y de la inspiración vemos, en la figura de María, el espíritu apolíneo y la orgía dionisiaca que se apoderó de aquel cuerpo impoluto resquebrajado por la lucha batallante entre estas dos divinidades, las cuales se desligaron de cualquier tipo de creencias religiosas y actuaron como una visión transgresora de la realidad; en este caso, del conde Carlos de Cipria quien terminó aferrado a aquello que alguna vez desdeño, es decir, “el placer, el amor y la fortuna” (Domínci,1901:26). Sin embargo, dicho personaje

sucumbió en su propia debilidad y quedó reducido a un ser que terminó por dejarse gobernar por sus instintos carnales.

El ideal de Carlos de Cipria sobre la belleza de María se vio transformado en un estado de sumisión, común y sin proyectos futuros (Domínici,1901). Fue un alma estática en el tiempo de su propia contemplación y dominada a su vez por una *femme fatale* poderosa, es decir, la *Ciudad Luz*: “María, soñaba con un París invencible” (Domínici,1901:101).

A diferencia de *La tristeza voluptuosa*, en *El triunfo del ideal* dicha ciudad no fue su telón de fondo, sólo fue una simple alusión. En cambio, el sátiro dionisiaco junto con la ensoñación apolínea fueron el marco principal que ayudó a sostener el desenvolvimiento de la pieza en cuestión y poco a poco se fue apoderando del alma de la desafortunada doncella. Al final la muerte se vislumbró como una “figura heráldica en arcaico blasón” (Domínici,1901:102). Fue la propia María quien decidió lanzarse al abismo de la muerte y culminar con su existencia. Sólo le restó al enamorado (Carlos de Cipria) seguirla, pero él prefirió salvar su concepción positivista del mundo moderno y así continuar buscando un jardín donde algunos seres humanos pudieran cortar “Ideales” para luchar y vivir lejos de ciudades corrompidas (Domínici,1901) como la París bohemia de *Fin-de-siècle*.

En relación con lo anterior, nos referimos a esa cultura cantada y adorada por el mismo Pedro César Domínici, donde se reunieron la visión apolíneo/dionisiaca y las ruinas de un pasado glorioso “que le atrajo y le sedujo” (Domínici,1904:1) bajo las sombras de la Magna Grecia. Esa memoria imaginaria de lo antiguo sacada de la interpretación particular del mito y de la historia por parte del mismo Domínici, y convertida en una remota reproducción de obras exóticas o propias del decadentismo las cuales formaron parte de las ideas de arte y de belleza, en este caso, de *El triunfo del ideal*. Esta obra abrigó la idea del “arte por el arte” y el sentimiento “escapista” (Meyer,1991) hacia el mundo de la antigüedad clásica, es decir, lejos de la realidad latinoamericana y venezolana, traducida por algunos de sus detractores (Picón Febres y Gil Fortoul) y en la figura del conde Carlos de Cipria, como una muestra contraria de ese “espíritu (...) de objetivación estética del alma nacional” (Coll,1901:102). Por el contrario, este tipo de proyección de la “esencia nacional” no acompañó ese sentimiento con pretensiones cosmopolitas expresado y adoptado por dicho autor en la obra señalada.

De otra parte, existió un gran pesimismo en *El triunfo del ideal* que estuvo emparentado a la visión apolíneo/dionisiaca y a la concepción de la secularización. Fue un sentimiento de incredulidad que al mismo tiempo sustituyó las creencias inculcadas por las diversas doctrinas o dogmas apegados a la concesión del bienestar y la felicidad en el otro mundo:

La religión ha inculcado el pesimismo en el pueblo; apoyada en el dolor y la piedad, ha cubierto la tradición de la Belleza con un manto ruinoso de misericordia y de muerte, exasperando la tristeza del vivir, teniendo siempre latente la angustia de la tumba, destruyendo conscientemente toda esperanza que no provenga de la felicidad en la otra vida (Domínici,1901:26-27).

En estas palabras podemos traer a colación esa mundanización y desacralización simultánea del mundo y de la vida (Gutiérrez Girardot,1983) que formó parte de la estética decadentista de esa protesta contra la baja intelectual de la religión que profesaba la igualdad y el perdón al tiempo que se convirtió en una homilía “corruptora” (Domínici,1901) que cantaba al unísono la virtud y el vicio, lo apolíneo y lo dionisiaco y donde la humillación estuvo presente en la idea de ser “pobre de espíritu y feo del cuerpo” (Domínici,1901:27) con el fin de optar al reino de los cielos. Aparentemente, lo único que restaba en la conciencia de los decadentistas era tratar de purificar las almas a través de la “idea de lo bello” (Domínici,1901:27). Esta concepción estética se convirtió en un acto dramático y consolador que logró complementar, en este caso, con la muerte de María, la tragedia de lo estético vista como fin único del placer y de la purificación de las almas poseídas por la lira y la vid. Al mismo tiempo, se fue acrecentando el tedio en contra de lo místico y espiritual provenientes de la idea de felicidad y de progreso (Montaldo,1995).

En este contexto, la novelística de Pedro César Domínici trajo consigo el rechazo del positivismo por parte de la estética decadentista. Y es en *El*

triunfo del ideal, específicamente en la figura del conde Carlos de Cipria, donde apreciamos lo anterior:

[Él] creía (...) que el triunfo de la ciencia era en detrimento de la cultura artística, en perjuicio de la gran jerarquía, la nobleza magna de la imaginación. Para él, el sabio ocupaba un sitio inferior al del artista, y juzgábalo en ocasiones perjudicial a la idea de lo Bello (Domínici,1901:27).

Con relación a esto último queremos señalar esa conciencia del artista e intelectual finisecular cuyas pasiones se vieron desarraigadas por el sopor de aquella idea de contrariedad ante la sociedad mercantilista y secularizada de la modernidad latinoamericana y venezolana, y contra las ideas de progreso de cierto positivismo incrustado en el personaje Carlos de Cipria. De allí que vemos una muestra de la concepción de las formas decadentes en la concesión de la afectación del artista e intelectual y en la figura de dicho personaje ante la igualdad, ante el materialismo, ante la vulgaridad y ante la masificación producida por la “democratización” (Rama,1985:15) social que afectó las creaciones decadentistas en la visión de sus héroes pesimistas (Eduardo Doria y el conde Carlos de Cipria). A nuestro parecer, *El triunfo del ideal* fue el reflejo de la aceptación de ese estado apolíneo/dionisiaco como parte de la estética creadora del decadentismo, el cual albergó el concepto del “hombre superior” (Domínici,1901:27) por su capacidad de imaginación e impulsos creadores de la belleza y de la armonía, pero, lejos de los sabios (científicos) que, para el conde Carlos de Cipria, se creían dueños de la

razón, pues el triunfo de la ciencia era en detrimento de la cultura artística y en perjuicio de “la nobleza magna de la imaginación” (Domínici,1901:27).

En síntesis, la tensión existente entre el decadentismo y, como sabemos, el positivismo en *El triunfo del ideal*, convivió con doctrinas y movimientos estéticos y literarios de entre otras formas de manifestación del pensamiento humano. Por consiguiente, el personaje el conde Carlos de Cipria se vio atrapado dentro de una especie de conflicto racional donde lo material se abrió paso de entre “los ideales de miseria y de muerte en que agonizó el mundo moderno” (Domínici,1901:110). De allí que la lucha de la estética decadentista, basada en este caso en la visión apolíneo/dionisíaca, estuvo en contra de las falsas religiones que terminaron por arrastrar la idea de lo bello al foso de las lamentaciones y superar la sumisión y el letargo en que se sumergieron el conde Carlos de Cipria y Marieta presa de sus temores impuestos por pseudo-doctrinas en general. En fin, a pesar de la contrariedad positivista, desacralizadora y decadentista existente en *El triunfo del ideal*, esta obra prefirió entregarse a la concepción de Apolo y de Dionisos. Es decir, estas dos divinidades del arte terminaron por despertar “la idea del extraordinario antagonismo” (Nietzsche,1943:25) el cual le permitió al propio conde Carlos de Cipria y a Marieta caer en las redes del deseo capitoso.

Lejos de la filosofía materialista, la idea de lo bello fue fundamental en la escritura de Pedro César Domínici. Esta visión de la estética se identificó con las formas clásicas y, al mismo tiempo, con el decadentismo. Asimismo, se alejó del positivismo debido a que, como se dijo, el sabio ocupaba un sitio inferior al del artista, y era perjudicial para el equilibrio y para las formas refinadas que se alejaron de lo material y se internaron en la contemplación embriagadora y ensoñadora de la realidad. Más aún, ni la idea del ser supremo, como el símbolo de la perfección para los creyentes religiosos, fue suficiente para el decadentismo y para reafirmar la grandeza de Carlos de Cipria y el aprecio a la osadía del ingenio de sí mismo en las sensaciones de belleza y de arte alcanzadas por el encanto de las imágenes voluptuosas sumergidas en la contemplación del "Fauno" (Domínici,1901). Con base en esto último, fue el cuerpo desnudo de María el que respondió al llamado de la seducción del conde Carlos de Cipria, lo que nos hace pensar en una especie de contrariedad en la imagen de la belleza ensoñadora del héroe pesimista, su estado apolíneo de "superhombre" y de existencialidad se vio amenazado al "no poder negar el fracaso de su deseo" (Girard,1963:67). Es decir, el propio conde Carlos de Cipria perdió su semilla devastada por su ideal de estética griega el cual se transformó en la imagen de adoración de sí misma: María,"ahora amaba su Belleza más que a la propia vida, y gozaba contemplándose en secreto delante de un gran espejo" (Domínici,1901:102). Esta suerte de narcisismo acrecentó la derrota de la energía espiritual del conde Carlos de Cipria ante su propia debilidad lo cual le permitió reafirmar el

paso de su estado apolíneo/dionisiaco, como una fuerza impulsada hacia lo material “el cuerpo de María” y a consolidar las sensaciones carnales a través de los sentidos transformadores en la bestia dionisiaca. Esto último acrecentó esa manera de Pedro César Domínicí de oponerse a la realidad literaria y venezolana que buscó encontrarse en sus propias raíces nacionales. Además, dicho autor a pesar de estar inmerso dentro de la realidad cotidiana buscó escapar de ella a través de la antigüedad clásica.

De otra parte, en *El triunfo del ideal* fue evidente, una vez más, la presencia y reminiscencia de la concepción del canon de belleza basado en el placer de la contemplación de la naturaleza y de la embriaguez ensoñadora, es decir, nos referimos a la idea apolíneo/dionisiaca en la visión estética de los antiguos griegos y a su apreciación justa de las proporciones del cuerpo humano “ya en reposo ya en rítmico movimiento” (Rafols,1970:82) como carácter global de la escultura clásica en sus diversas épocas (siglos V-IV a. de J.C.)⁴⁰. Este tipo de forma artística creyó encontrarla el conde Carlos de Cipria en María, a quien él consideró una metamorfosis “encarnada” en “La Venus Capitalina, la Afrodita inmortal, el eterno aliento de

⁴⁰ A manera de ilustración, nos referimos aquí al Período Clásico griego que comprendió la “Hegemonía de Atenas (479-404 a. de J.C.), el embellecimiento de la Atenas de Pericles (464-404 a. de J.C.)” (Rafols,1970), entre otros aspectos.

amor y de belleza” (Domínici,1901:65). Sin embargo, dicho enamorado de las formas efímeras y de la ensoñación se acostumbró:

A ver en todo una palpitante manifestación de Arte, que al pasar una mujer lo primero que observaba era si estaba bien dibujada, si el busto era proporcionado a las caderas, si las líneas del rostro eran puras y nobles; y deseaba en el hombre cuerpo de atleta, tórax poderoso y músculos con bíceps... (Domínici,1901:67).

Estas últimas palabras demuestran esa inclinación de Carlos de Cipria por los griegos y a la veneración de un pasado antiguo, cuya aparente visión de la belleza estuvo enmarcada dentro de unas medidas evocadoras de la armonía y del equilibrio del cuerpo de María. A pesar de la lejanía en el tiempo histórico de dicha cultura, fue el propio Carlos de Cipria quien continuó alabando lo que él mismo consideró un pasado esplendente, excesivo y voluptuoso. Asimismo, este espíritu de las formas refinadas fue parte de aquellos escritores quienes, como Pedro César Domínici, volcaron su alma a la cultura extranjera (Ratcliff,1966) como parte de la semilla extranjerizante y estética del decadentismo.

El deseo del conde Carlos de Cipria por liberar a la humanidad de la inmundicia y de las cosas comunes a través de la belleza, reflejó el afán de dicho personaje por separarse de la sociedad. En este punto podemos apreciar la contrariedad de salvar al mundo ¿pero alejado de él? “La vida social, la comunicación de ideas y sensaciones traen la ruina de las ideas, y

que es el hombre el mayor enemigo del hombre”⁴¹ (Domínici,1901:112-113). Simplemente, como sabemos, no existió una comunidad sin seres humanos ni pudo haber el entendimiento sin la comunicación –oral, escrita, pictórica, musical.- Esta actitud por parte del propio Carlos de Cipria fue una muestra más de ese sentimiento atrapado dentro de la Torre de Marfil y decadentista de *Fin-de-siècle*.

Nuestro “héroe pesimista y melancólico”, tuvo una misión que cumplir, es decir, él debió reformar las pasiones y los deseos por medio del arte y la lujuria de Apolo y de Dionisos (Domínici,1901). Dicho personaje aspiró a lograr, bajo los patrones de la belleza clásica, una nueva estética redentora del ser humano con el fin de hacerlo “huir de ese espíritu de vulgaridad” (Domínici,1901:68). En este sentido, un sentimiento de egoísmo e individualidad atacó a Carlos de Cipria, quien se vio preso de un romanticismo tardío al querer salvar a la humanidad de sus propios desmanes (Miliani,1985). No obstante, la visión de nuestro héroe pareció haberse convertido en un desgastado concepto de creencias donde la imaginación dio paso a los múltiples gustos y a las más excéntricas lucubraciones extravagantes en la figura del personaje señalado (Picón Febres,1972). Al mismo tiempo, se nos reveló el alma decadente de un “individuo” para quien el mundo se le mostró viejo y cansado.

⁴¹Aquí, Pedro César Domínici se sirvió de Frederich Nietzsche para expresar la frase “el hombre es el mayor enemigo del hombre”.

Sin embargo, la sensación de desgaste de la juventud venezolana de finales del siglo XIX bajo la figura del conde Carlos de Cipria fue cuestionada en virtud de este personaje, con sus sonambulismos inverosímiles y por haber sido de naturaleza egoísta, no era ni pudo ser “el reflejo de la generación” finisecular (Picón Febres, 1906:380). Es decir, el conde Carlos de Cipria fue considerado por José Gil Fortoul y Gonzalo Picón Febres, antítesis de la realidad y en contra del concepto de nación por su excesiva carga ficcional. Asimismo, estos detractores del decadentismo observaron contradicciones (positivistas y decadentistas) por parte de dicho personaje en la concepción de lo real o de la vida cotidiana. En este caso lo material rompió con la idea de lo abstracto, lo que dio como resultado que no bastó sólo el ideal de la belleza, sino también fue necesario volcar los sentidos hacia las formas carnales de la naturaleza humana convertidas en fetiches propios de la bestia dionisiaca, lo cual debilitó la idea de salvar al mundo de la vulgaridad. Al final, el personaje señalado terminó por debatirse entre la vida, lo material y la muerte y al mismo tiempo culminó entregándose a las orgías capitosas y las ensoñaciones apolíneas.

Dionysos (Costumbres de la Antigua Grecia)

*¿Quién podría decir el verdadero nombre del Anticristo?
Con el nombre de un dios griego;
lo llamaría <<dionisiaco>>*

Friedrich Nietzsche

La vendimia abre la primera parte de *Dionysos*. Dicho ambiente de fiesta y de alegría invitó a Diodoro y a Éucaris a compartir el festín de las orgías capitosas, pues fue al mismo fauno a quien se honró en dichas festividades por su naturaleza embriagadora y unificadora. Y el vino como parte fundamental de las ofrendas se convirtió en el canal conductor de las emociones embriagadoras y seductoras, y en la muestra que reunió los espíritus inquietos y deseosos de sensaciones orgiásticas. Sin embargo, un tono de oscuridad invadió la atmósfera alegre de la obra en cuestión y “el sol tras un disco de nieblas [mostró] la cara reída de un sátiro viejo y vicioso” (Domínici,1904:12). Aquí el autor advirtió, en ese comienzo de la pieza señalada, que la sombra faunesca pesará a todo lo largo de la trama.

La segunda parte del primer capítulo narra el origen de Éucaris del vientre de una cortesana “bella [y] pecadora de Lesbos” (Domínici,1904:99-100). Fue allí donde nació esta virgen blonda, frágil y delicada con una belleza singular. Además, dicha apariencia delicada dio paso a la causa de sus desventuras. Esta hermosa venus, hija de Asclepiades, logró irrumpir la

cólera de un “dios vengativo” al no reparar en su destino. Siendo la propia Éucarís escogida por su padre para ser sacerdotisa y servir al culto de Dionysos “huésped hostil de aquel cuerpo impoluto” (Domínici,1904:77), terminó dejándose arrebatar por los excesos y los placeres carnales de la vida.

La existencia de Éucarís “fue disputada por dos dioses” (Domínici,1904:46). La visión apolínea/dionisíaca encontró el abrigo de un cuerpo núbil, pero, enfrentada a la aparente protección de un camafeo o talismán recibido de las manos de la adivina Herófila y semejante a un broche de oro que sostenía una enorme turquesa, en donde se halló esculpida una cabeza de Gorgona, el cual no le sirvió a dicho personaje para contrarrestar el poder de las divinidades. Debido a que el espíritu virginal de la propia Éucarís se convirtió en ese “vértigo suave y delicioso (...) del deseo de las caricias y (...) del amor” (Domínici,1904:74), como iniciación del camino hacia la embriaguez y hacia la ensoñación.

Seguidamente el dios Apolo, en el cuerpo de la adivina Herófila, le advirtió a Éucarís de un acontecimiento extraordinario que le reveló la causa de los futuros pesares de dicho personaje y el poder y el nombre de Dionisos. Pero la adivina no pudo contener la trágica visión de la muerte de la desventurada que, como un ensueño, se le mostró a Asclepiades quien se encontró absorto en la belleza de su hija. El anciano fue invadido por una

“intensa sensación de terror, [que le hizo] ver a su hija muerta (...) por una causa ignorada” (Domínici,1904:46). Al mismo tiempo el propio Asclepiades vio aparecer el hechizo “imaginario” de ese espíritu que flotaba frente a su alma refiriéndose al “rostro velado” (Nietzsche,1943:68) de ese ser sobrenatural apolíneo. En este último punto el destino de Éucaris dio a entender a su padre el trance del mundo real por el reino de las apariencias fantasmales dando paso, así, al sátiro para consumir, en esa sensación de acoplamiento (Apolo/Dionisos), la visión del viejo progenitor, es decir, en la creación y al mismo tiempo en la destrucción de lo real.

Efectivamente, la fuerza de la pasión y los estímulos irresistibles del vínculo sanguíneo de Éucaris con la “pecadora de Lesbos” acrecentó en ella el impulso enigmático de libertad de los dioses en la idea de un “salvador”. Fue Diodoro quien sucumbió a tan noble acción y se fugó con la joven voluptuosa en “el corcel” de las pasiones marcadas por el hado. Pero, fue Dionisos el poder y la metamorfosis que engañó y obligó a dicho personaje a caer en el fracaso de sus aspiraciones. De allí que podemos apreciar que los deseos desmitificaron a la imagen del héroe que no fue sino “una figura luminosa proyectada en una pared oscura” (Nietzsche,1985:69) la cual convirtió a Diodoro en un simple “individuo” sujeto al designio de la horrible naturaleza divina, asimismo lo transformó en un “ser” del fracaso, del pesimismo y de las debilidades.

En este contexto la imagen de la bestia satírica irrumpió el cuerpo febril de Éucaris, pero no se le reveló sino que la instigó a caer en sus redes “como una presa mórbida de un dominador invisible” (Domínici,1904:74). Una víctima del destino divino, que ante la incertidumbre de su existencia, no pudo escapar de la furia del dios vengativo (Dionisos). Sumado a esta observación, Asclepiades le reclamó a los dioses la manera con que ellos hirieron a los mortales, y confesó que el Olimpo concedía “sólo males”. Podríamos decir que el viejo indefenso e impotente miró a sus dioses como descarados “embaucadores” (Nietzsche,1985), que recompensaron las acciones buenas con las malas y viceversa, y concedieron su gracia a los condenados y castigaron a aquellos que pudieron ser perdonados. Esta especie de injusticia divina la vimos encerrada en un sentido de falsedad que se apoderó de la decadencia espiritual y se convirtió en pesimismo, además, reflejó un estado de época finisecular.

En dos mundos estéticos (Nietzsche,1943) del ensueño y de la embriaguez se encontró atrapada la bella Éucaris bebiendo de dos ánforas, es decir, la del dolor y la de la alegría. Esta joven delicada se dejó arrastrar por el entusiasmo de un frenesí provisto de gritos y movimientos desordenados. Por un lado la sabiduría apolínea y por el otro la sombra caprina, ambas formas fueron necesarias para dar origen a la trágica pieza decadentista *Dionysos*, la cual pareciera ser una especie de himno invocador de las formas simbólicas atrapadas en las figuras de las esculturas eternas

de Fidias “cuando los dioses de la Grecia“ murieron, pero dieron paso a otras divinidades en la continua imaginación de las siguientes civilizaciones a través de nuevos mitos.

La idea de un dios castigador, la cual acompañó a Éucaris quien no pudo escapar por su belleza de su castigo, tejió una cierta mitificación de la religión en pro de la voluptuosidad dentro de la obra *Dionysos*. De esto último podemos comprender la incredulidad de Éucaris al dudar de su destino fatalista “¿en verdad los dioses existen?” (Domínici,1904:249). Es por ello que Aspasia, uno de los amigos de la desventurada, terminó reflexionando sobre el peligro que amenazó a la víctima embriagada por el deseo gozoso del ensueño en su serena sabiduría de la concesión de todas las formas creadoras. Pero, fue a la visión dual apolíneo/dionisiaca a la que la propia Éucaris le debió la conjugación de su vida y de su muerte, como principios del origen y de la culminación de la existencia del hombre.

Desde luego que para Diodoro “si los dioses no existiesen los mortales serían más felices” (Domínici,1904:108) y no repararían en el fantasma trágico y fatal (dionisiaco). Sin embargo, el eco caprino se encontró inseparable de sus creencias como un dominador invisible que guió sus pasos hacia una sima engañosa por las transfiguraciones de los designios ante las “voluntades” espirituales (Domínici,1904). Este acto del albedrío divino, desprovisto de escrúpulos morales, pudo variar en relación a la

creación o a la destrucción, el día y la noche, el bien o el mal, como manifestaciones de su arbitrio y su poder absoluto (Nietzsche,1943) donde Éucaris y Diodoro trataron de escapar de sí mismos y de su condición ensoñadora. Sin embargo, siguieron siendo esclavos del fetiche, “bajo la túnica sagrada el talismán protector...” (Domínici,1904:110), y de la superstición.

En la figura de Dionisos vimos representado el destino de Éucaris y de Diodoro, pero, asimismo observamos en él los orígenes de la decadencia y de la degeneración de las civilizaciones antiguas como la griega. Sin embargo, esta imagen también reflejó las creencias de un pueblo presa de sus temores, emancipados por sus propios tormentos y por las contradicciones acumuladas en sí mismo. “¿Crees tú, oh filósofo [Clitarco], que si los dioses existen deben intervenir en el destino de los mortales?” (Domínici,1904:248). Estas últimas palabras reflejaron el origen de la adoración de otras nuevas “fábulas”, pues en ella se encerró su aspecto dudoso e incorregible producto de la desesperación.

“El hombre necesitó nuevas creencias de donde brotaran nuevos ideales. Los dioses de la Grecia estaban ya viejos y decrepitos” (Domínici,1904:284). En toda civilización fue fundamental mantener el sentido de la concesión de las divinidades como protectoras y castigadoras de todas sus acciones; asimismo a finales del siglo XIX, vemos cómo el

hombre se sintió amenazado por sus propios temores lo que dio paso al pesimismo como símbolo de la decadencia, de la desilusión y del cansancio de las creencias en falsas doctrinas; todo esto también enmarcó a los pueblos pasados en su manera de aceptar nuevos ideales que representaran la libertad contra la emancipación del ser humano ante sus propios dogmas y contradicciones (Nietzsche,1943). Es así como *Dionysos* representó el dolor, la pasión y la muerte en la imagen simbólica del acoplamiento (apolíneo/dionisiaco) y la evolución progresiva del arte, “de la misma manera que la dualidad de los sexos engendró la vida en medio de luchas perpetuas” (Nietzsche,1943:25). *Dionysos*, también terminó por representar la idea para contrarrestar el efecto encefalizador de las religiones que perdieron su orientación.

“Un día el pueblo [de Atenas] escuchará una voz que ha de gritar: Los dioses han muerto!...” (Domínici,1904:167). Esta afirmación reflejó parte de ese ser inmoralista, “no sólo en el pensamiento sino en la acción” (Nietzsche,1985:433) y que prefirió comer, beber y divertirse, como la cura luterana contra el demonio. Éucaris y Diodoro se involucraron “suavemente voluptuosos, entre el perfume de las flores (...) y [entre] la apetencia que despertó los manjares y los vinos” (Domínici,1904:180). Dichos personajes se incorporaron además en una atmósfera inmoralista, “no sólo en el pensamiento sino en la acción”. Pero fue en los manjares y en el vino donde cohabitaron los seres fantasmales (Apolo/Dionisos), alimentados por la

adoración de ese banquete excesivo de ensueños en el que Diodoro y Eúcaris se entregaron al placer y a los desmanes decadentes.

De dicho festín surgió la música como vía de expresión de Dionisos y como un “*abstractum*”⁴² de la realidad (Nietzsche,1943) el cual permitió que los invitados de Atenas disfrutaran del banquete servido por Eúcaris y Diodoro mediante el goce metafísico del símbolo, es decir, notas imaginarias que difirieron de las demás artes por su particular naturaleza creadora, pero que lograron poseer la materia en sí y se mostraron “encarnadas” en la particular imaginación del individuo que les dio formas, de generación tras generación, en su estado de las apariencias o “astucias” para la seducción de las almas (Gutiérrez Girardot,1983). A través de la música se vio reflejada la cultura y el espíritu del pueblo griego ante las imágenes en *Dionysos*, “de las cítaras [y de las liras que repetían] suavemente voluptuosas caricias olímpicas” (Domínici,1904:197). Por supuesto, dichos sonidos estuvieron dedicados a la divinidad alegórica como himnos sagrados que involucraron la universalidad de los espíritus menos reprimidos por las críticas de sus semejantes o los más absortos por lo apolíneo, o aquellos que vivieron inmersos en las apariencias –en el sentido moral que encierra dicho concepto-. Además, la música terminó por recoger algunas de las diversas sensaciones –miedo,

⁴² Aquí, nos referimos a esa energía que encierra la música y que logra una respuesta inmediata a la idea de “la vida eterna” (Nietzsche,1943:116) donde el ser humano puede apreciar los ritmos con que una cultura pasada o presente expresa sus angustias y sus alegrías.

alegría y deseos- de Éucarís y Diodoro las cuales permitieron mostrar sus estados de sensualidad.

Ante el terror religioso que impregnó las vidas de Asclepiades, de Éucarís y de Diodoro, en este caso, lo apolíneo/dionisiaco enfrentó a dichos personajes al destino cruel y a la impropia existencia de sí mismos. Donde no valieron las suplicas ni las confesiones, ni mucho menos los sacerdotes, puesto que sin ellos “el mundo sería tal vez más feliz” (Domínici,1904:90). Un mundo “anticristiano” bautizado por el filósofo alemán como “dionisiaco” (Nietzsche,1985), pero invadido por el delirio, es decir, el síntoma de la degeneración, de la decadencia y de los deseos excesivos. Nos referimos a ese proceso denominado secularización (Gutiérrez Girardot,1983). Esto último respondió en parte al uso de palabras o frases profanas insertas en la literatura decadentista, las cuales reflejaron un síntoma de contrariedad frente a cualquier tipo de religión. Es así como pudimos apreciar en algunas de las obras estudiadas *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* un cierto desarraigo en algunos de sus personajes (Eduardo Doria y Marieta, el conde Carlos de Cipria y María, Diodoro y Éucarís) de cualquier dogma religioso.

El tema de la falta de credibilidad en la iglesia formó parte de la conciencia filosófica (Marcuse,1968) del hombre finisecular ante esa sensación desgastadora de la fe cristiana y ante ese querer redefinir sus

ideas y acomodarlas en un “mundo de inmanencia absoluta” (Gutiérrez Girardot, 1983:88). Un mundo entendido por Friedrich Nietzsche como parte de esa pérdida de orientación del hombre y de sus creencias. Donde una especie de tragedia griega (*Dionysos*) se valió de su interpretación para enfrentar el destino de sus personajes (Asclepiades, Eúcaris y Diodoro) a la voluntad desmedida de las divinidades (Apolo y Dionisos). Desde luego si apartamos la función literaria, en este caso, de la propia obra *Dionysos* bien podríamos adaptar dicha tragedia al “caos” (político, social, religioso y cultural) que se vivió en Venezuela durante los regímenes caudillistas por esos años.

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 Eúcaris se despertara el espíritu severo, licencioso, cruel y clemente, bueno y malo de su propia esencia. Entonces, fue allí donde Eúcaris se vio afectada por el “frenesi”⁴³. Sin embargo, apreciamos una fuerte contradicción en *Dionysos* en relación a la influencia de un dios sobre el destino de los mortales y más aún cuando leímos la siguiente aseveración dentro de dicha obra: “No hay enfermedad divina” (Domínici, 1904:325). Consecuentemente, podemos decir que lo dicho anteriormente reflejó parte de lo que fue ese proceso de secularización o mundanización, pues en dicha

⁴³ Mal en el cual creían los antiguos griegos originado por el dios de los excesos: Dionisos.

frase pudo abrigar un desarraigado sentimiento decadentista sobre las creencias religiosas al aceptar intensas alegrías y aspectos escabrosos que acompañaron la obra en cuestión.

“Difícilmente hemos llegado [Clitarco y Aspasia] á convencer al Arcontado de que Éucarís murió de una súbita emoción y no del frenesí” (Domínci,1904:347). De estas últimas palabras, en *Dionysos*, quedó asentado que el temor de dicho personaje ante las divinidades fue el de reconocer la idea del castigo por medio de sus propias contradicciones. Es decir la propia Éucarís, víctima de su belleza se vio obligada a abandonar la mortalidad por el sacrificio de su estética, y no se permitió el “eterno goce inherente” (Nietzsche,1943:117) de su propia existencia. Así como en el reino de las apariencias se sumergió el antiguo pueblo griego para el cual la armonía de las formas corpóreas, en este caso, de dicha venus (Eúcaris), representaron la perfección humana. De esta última visión, la señalada civilización se vio obligada a aceptar el fin de las cosas por medio de una dolorosa decadencia. No obstante la cultura clásica se caracterizó por adorar y venerar a sus dioses, no así el decadentismo el cual se sirvió de estas imágenes para corroborar la emancipación del hombre finisecular ante la concepción y concesión de un dios vengativo y castigador, o benevolente; o también para hacerles ver que debían desembarazarse de las ideas religiosas y primitivas como parte de la secularización de *Fin-de-siècle* (Nietzsche,1943).

Pedro César Domínici adoptó aspectos de la filosofía de Frederich Nietzsche para revisar el concepto de la moral religiosa. Dicha concepción fue vista por los decadentistas como un principio contra el arte, por donde los excesos de la vida se abrieron paso y consagraron la idea de “todo pueblo voluptuoso es pueblo artista” (Domínici,1904:245). Es decir, el mundo debió verse a través del lente del propio arte y del disfrute de la vida y no por medio de la moral dogmática. Asimismo, todo lo que nos rodea y hasta el mismo ser humano debió ser justificado como fenómeno estético y no en la concepción de hacer el bien y el mal que pesó en las almas finiseculares (Nietzsche,1943). De allí que el decadentismo literario reflejó en sus obras el espíritu de la secularización y su adopción del estandarte “Dios ha muerto” en la medida en que las religiones perdieron su orientación y fueron materializándose dentro de la realidad (Gutiérrez Girardot,1983).

Tomando en cuenta el aforismo de Frederich Nietzsche “Dios ha muerto”, pero en el sentido de la falta de orientación y de su olvido por parte de los humanos apegados más a las formas materiales, vemos cómo en *Dionysos* Anaxágoras apareció afirmando que “Una sola inteligencia condujo el mundo a la idea de (...) los dioses han muerto” (Domínici,1904:292). Es decir, ese único poder fue el mismo hombre quien quiso controlar su propio destino lejos de supersticiones “primitivas” (Nietzsche,1943). Sin embargo en la obra señalada Éucaris y Diodoro terminaron muertos por sus propios pesimismo y contradicciones. De igual manera fue la suerte del

decadentismo el cual finalizó sepultado por sus excesivas creencias en imágenes de ensueño y embriaguez.

Pedro César Domínici se sirvió de los estudios sobre lo apolíneo/dionisiaco hechos por el filósofo alemán Friedrich Nietzsche para adoptar en *Dionysos* “la extraña dualidad del alma verdadera de los humanos” (Domínici,1904:291). Esta doble visión terminó por corresponderse a esa otra sensación de “eterno retorno” o en constante movimiento; agitada, fecunda y mortífera, que finalizó mostrándoles a Eúcaris y a Diodoro el inmenso abismo embriagador que los separó de la realidad. A la par con esto último, pudiéramos pensar en la idea escapista del decadentismo hacia el mundo del arte antiguo (Minnemann,1991), la cual se originó en contraposición al contexto de producción literaria finisecular que culminó con un extremo alejamiento de la realidad latinoamericana y venezolana.

Por otra parte, de la fecundación de la naturaleza y del alma inquieta de los humanos se encontró el entusiasmo de vivir (Nietzsche,1943). Este sentimiento irrumpió las almas que participaron en las grandes dionisiacas o fiestas orgiásticas. Tal goce de la vida impulsó a Eúcaris y a Diodoro a un estado de elevación que los hizo sentir superiores de entre sus semejantes. Es así como, sobre las sensaciones de ensoñación, Friedrich Nietzsche expresó lo siguiente:

El hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre no es ya un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez (1943:30).

El espíritu apolíneo/dionisiaco fue el punto principal de la vida de una civilización antigua que buscó estabilidad social en esta dualidad sin dejar de luchar por un sentido de permanencia eterna como los mármoles griegos inmortalizados por el tiempo de sus existencias. No así fue la suerte del decadentismo y de algunas de las obras (*La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*) las cuales fueron olvidadas por el uso excesivo de formas e imágenes románticas, exóticas y refinadas. En este último punto podemos observar que la cita anterior nos permite corroborar la concepción del “arte por el arte” sin la intervención del hombre positivista o materialista. Es decir, a través de la embriaguez y de las emociones la estética decadentista pudo escapar de la realidad finisecular (Di Prisco, 1969) adoptando en su plástica la belleza imaginaria de un mundo interior –del escritor y de la tendencia en cuestión- pleno de ensueños y revelaciones divinas.

Éucaris y Diodoro fueron perseguidos por “la trágica silueta del dios taumaturgo” (Domínici, 1904:232) que respondió a los pasos de la muerte. Esta idea fatalista que continuamente vimos en la trama de *Dionysos*, nos dio la sensación –como lectores de esta obra- de encontrarnos atrapados dentro de un laberinto de emociones voluptuosas y sin salidas. Es decir, la imagen

del abismo de la muerte terminó convirtiéndose en una constante para la escritura de Pedro César Domínici, en este caso, en *La tristeza voluptuosa*, en *El triunfo del ideal* y en la obra en cuestión donde los personajes Eduardo Doria, María, los mismos Éucaris y Diodoro terminaron con sus vidas marcando el final de las piezas señaladas.

La idea de un “Dios absolutamente desprovisto de escrúpulos morales” (Nietzsche,1943:16) pudo atormentar a aquellas personas de espíritu creyentes, no así a los decadentistas para quienes fue necesario expresar sus profanaciones enmarcadas en una época difícil (Minnemann,1991), como la de *Fin-de-siècle*. Consecuentemente, pudimos apreciar en *Dionysos* la concepción del sátiro que obró por medio de su propio arbitrio indiferente sin importarle el bien o el mal, ni la destrucción o la creación, pues todo esto fue sólo parte de las inhibiciones de Éucaris y de Diodoro. Es por ello que la muerte pasó a ser inminente en el destino de dichos personajes quienes no pudieron escapar o desembarazarse de sus propias creencias, temores y tormentos.

En resumen, frente al término de un destino señalado por la sombra que pesó sobre el alma de nuestra desventurada (Éucaris) vimos cómo el decadentismo se fue gestando a través de concepciones tales como el amor, el deseo y el fatalismo, entre otras cosas. Esto último permitió que dicho personaje, convertido en la silueta “deliciosa” (Domínici,1904) fuera parte del

encanto de las ruinas de un templo dedicado a la visión apolíneo/dionisiaca como el festín esteticista de finales del siglo XIX. Nos referimos aquí, al culto de las formas refinadas envueltas en el manto de las más raras sensaciones y desilusiones decadentistas (Olivares, 1984).

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

El período que consideramos, desde las postrimerías del siglo XIX hasta el primer lustro del XX para el estudio del decadentismo literario nos permitió tratar de establecer relaciones entre el origen de dicha tendencia artística, con la estética particular de Pedro César Domínicí expresada en sus novelas *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos*. Estas tres obras fueron parte de ese reflejo del mundo sensible que se creyó definitivamente perdido debido al desplazamiento del arte por el ascenso de la burguesía y de la expansión del capitalismo sustentado en la ideología liberal, en el utilitarismo y en la filosofía positivista.

wwwbdigital.ula.ve

La señalada sensación de abandono por parte de los decadentistas contribuyó con nuestra manera de emplazar la visión apolíneo/dionisiaca, a través de los personajes Eduardo Doria, Niní Florens, María, el conde Carlos de Cipria, Éucarís y Diodoro, en el proceso de la secularización o en la pérdida de valores espirituales y en la falta de credibilidad en las instituciones (políticas y religiosas) que gobernaron –paradójicamente- al ser humano dentro de la concepción de lo que él mismo denominó “libre albedrío”.

La concesión de la tragedia griega en el destino de los personajes Eduardo Doria, Niní Florens, María, el conde Carlos de Cipria, Éucarís y Diodoro fue uno de los puntos tratados aquí en relación con la concepción de

lo apolíneo y lo dionisiaco, como la idea de un sólo dios acoplado en el proceso de su creación (Nietzsche,1943). Es decir, el mundo en parte fue interpretado por la estética decadentista y a través del “arte por el arte” como un proceso involucrado en la idea de la secularización, desacralización y mundanización de la vida y del mundo (Gutiérrez Girardot,1983). Al mismo tiempo que se aceptó el reino de las apariencias y de las ensoñaciones desligadas de lo material o de lo real, la estética y el hombre finisecular debieron ser más libres. Sólo la humanidad debió mantener el control de su vida sin dejarse atrapar por sus propios temores y contrariedades, o por pseudodoctrinas con falta de orientación.

El decadentismo tomó el estandarte del “arte por el arte” y al mismo tiempo ésta visión justificó la actitud evasiva de la realidad nacional que adoptaron algunos escritores amantes del escapismo (Castro,1973). Es decir, Pedro César Domínci se aseguró de marcar su impronta en la afición por la antigüedad clásica y, particularmente, por la filosofía de Friedrich Nietzsche como esencia de su espíritu desarraigado (Miliani,1985). Asimismo, reflejó la sensibilidad pesimista de finales del siglo XIX sobre Eduardo Doria, María, Carlos Lagrange, el conde Carlos de Cipria, Eúcaris, Diodoro, entre otros. Por tanto, *La tristeza voluptuosa*, *El triunfo del ideal* y *Dionysos* son obras llevadas al extremo de sensaciones tormentosas (Picón Febres,1972; Blanco Fombona,1908) y, naturalmente, al excesivo deseo de irrumpir dentro de las doctrinas y creencias espiritualistas. Esto último dio

base para generar ciertas polémicas (políticas, culturales y sociales, entre otras) al momento de aceptar dichas obras por parte de los críticos más conservadores o academicistas.

El señalado período finisecular a lo largo de este trabajo, nos permitió dilucidar una época llena de múltiples dificultades políticas, sociales, religiosas y culturales. Además pudimos establecer relaciones entre la gloria del pasado clásico y la contemporaneidad de un escritor llamado Pedro César Domínici atrapado en la idea del escapismo, lejos de la realidad nacional, (Minnemann,1991) hacia el mundo del arte antiguo, como parte de la tendencia plástica, delirante y preciosista de las formas decadentista de *Fin-de-siècle*.

Finalmente, hemos revisado gran parte de la historiografía literaria sobre el decadentismo y algunos textos con reminiscencias del pasado clásico (filosóficos, sociológicos, artísticos, míticos y religiosos), los cuales nos han permitido estudiar un pasado conflictivo y finisecular que hoy se presenta ante nuestros ojos como una visión más filosófica y estética debido al sentido del tiempo que ha marcado la trayectoria de todo proceso de investigación. De allí que el estudio crítico sobre el propio decadentismo no haya terminado, pues cabe pensar en esa sensación de renovación de la literatura y de su riqueza simbólica la cual acrecienta los sentidos de

interpretación de cada individuo y amplía su conocimiento para la realización de futuros proyectos en torno a la estética decadentista.

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Directas:

Domínici, Pedro César (1899). *La Tristeza Voluptuosa*. Madrid. Imprenta de Bernardo Rodríguez.

_____ (1901). *El Triunfo del Ideal*. Paris [sic]. Librería de la Vda De Ch. Bouret.

_____ (1904). *Dionysos*. Paris [sic]. Librería de la Vda De Ch. Bouret.

_____ (1907). *De Lutecia*. (Arte y Crítica). Paris [sic]. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. Librería Paul Ollendorff.

_____, "Del modernismo en América" (1907). En: *Revista Nacional de Cultura*, 52, N° 154 (1951).

_____ (1909). *Libro Apolíneo*. Paris [sic]. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. Librería Paul Ollendorff.

_____ (1928). *El Triunfo del Ideal*. Buenos Aires. Librería "La Facultad", Juan Rolclán.

_____ (1924). *Tronos vacantes*. Buenos Aires. Librería "La Facultad".

Fuentes Indirectas:

Araujo, Orlando (1966). *La palabra estéril*. Maracaibo, Venezuela. Universidad del Zulia (Luz).

Arrieta, Rafael Alberto (1956). *Introducción al modernismo literario*. Buenos Aires. Columbia.

Alizo, David (1996). *Saber de Grecia*. (Diccionarios griegos). Caracas. Rayuela. Taller de Ediciones.

Bowra, C.M. (1953). *Historia de la literatura griega*. México. Fondo de Cultura Económica.

Bazin, Robert (1967). *Historia de la literatura americana*. (En lengua española). Buenos Aires. Editorial Nova.

Enciclopedia Salvat de la música (1967). Tomo I. Barcelona, España. Salvat Editores.

Brandt, Carlos (1994). "El modernismo", en: Manuel Díaz Rodríguez. *Caminos de perfección*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. Colección La Expresión Americana.

Diccionario Enciclopédico Quillet (1970). Tomo III. Buenos Aires. Editorial Argentina Aristides Quillet, S.A.

Belrose, Maurice (1979). *La sociedad venezolana en su novela (1890-1935)*. Maracaibo. Centro de Estudios Literarios. Facultad de Humanidades y educación. Universidad del Zulia.

_____ (1999). *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Diccionario Salamanca de la lengua española (1996). Madrid. Universidad de Salamanca. Santillana.

El pequeño Larousse en color (1996). Volumen 9. México. Coedición Internacional. Ediciones Larousse.

Gran Enciclopedia de Venezuela (1998). Caracas. Edit. Globe.

Comte, Augusto (1958). *Discurso sobre el Espíritu Positivo*. Buenos Aires. Aguilar. Edit. Buenos Aires.

Castro, José Antonio (1973). *Narrativa modernista y concepción del mundo*. Maracaibo. Centro de Estudios Literarios Facultad de Humanidades y Educación Universidad del Zulia.

Díaz Seijas, Pedro (1960). *Historia y antología de la literatura venezolana*. 3a. ed. Madrid-Caracas. Jaime Villegas Editor.

Darío, Rubén (1967). "Dilucidaciones" de *El Canto Errante. Poesías completas*. Madrid. Aguilar.

Di Prisco, Rafael (1969). *Acerca de los orígenes de la novela venezolana*. Caracas. Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela. U.C.V.

Díaz Rodríguez, Manuel (1901). *Ídolos rotos*. París. Imprenta Española de Garnier Hermanos.

_____ (1994). *Caminos de perfección*. Caracas. Biblioteca Ayacucho. Colección La Expresión Americana.

Febres, Laura (1989). *Pedro Henríquez Ureña. Crítico de América*. Caracas. Ediciones La Casa de Bello. Colección Zona Tórrida.

García Hernández, Manuel (1945). *Literatura venezolana contemporánea*. Buenos Aires. Ediciones Argentinas.

Gil Fortoul, José (1957). *Obras completas*. Vol. VIII. Caracas. Ministerio de Educación.

Girard, René (1963). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas. Universidad Central de Venezuela.

Gullón, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid. Campo Abierto. Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica.

_____ (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona, España. Edit. Labor. Guadarrama / Punto Omega.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1983). *Modernismo*. Barcelona, España. Montesinos.

Gonzalez Stephan, Beatriz (1985). *Contribución al estudio de la historiografía literaria hispanoamericana*. Caracas. Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.

Henríquez Ureña, Pedro (1916). *El nacimiento de Dionisos*. Nueva York. Imp. de Las Novedades.

Henríquez Ureña, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Huysmans, Joris-Karl (s.f.). *Al revés*. Valencia. Sociedad Editorial Prometeo.

_____ (1970). *A rebours*. París [sic]. Fasquelle.

Insausti, Rafael Ángel (1971). *El modernismo literario de Venezuela en sus orígenes*. Valencia, Venezuela. D.P.V.

Larrazabal Henríquez, Osvaldo (1980). *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Instituto de Investigaciones Literarias.

Litvak, Lily (1981). *El modernismo*. Madrid, España. Taurus Ediciones.

Martínez González, Caridad (1975). *Gonzalo Picón Febres y la problemática de la narrativa venezolana a finales del siglo XIX*. (Resumen de la tesis presentada para aspirar al grado de Doctor en Filosofía y Letras). Barcelona, España. Universidad de Barcelona.

Miliani, Domingo (1985). *Tríptico venezolano*. Caracas. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

Minnemann, Klaus Meyer (1991). *La novela hispanoamericana de Fin de siglo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Medina, José Ramón (1991). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Montaldo, Graciela (1995). *La sensibilidad amenazada*. Caracas. Editorial Planeta venezolana.

Nietzsche, Friedrich (s.f.). *El Crepúsculo de los Ídolos*. (Ó como se filosofa al martillo). México. Traducción de Pedro González-Blanco. Editorial Libros Económicos.

_____ (1943). *El origen de la tragedia*. Buenos Aires. ESPESA-CALPE Argentina, S.A.

Olivares, Jorge (1984). *La novela decadente en Venezuela*. Caracas. Editorial Armitano. Colección Literatura.

Paz Castillo, Fernando (1968). *De la época modernista*. Caracas. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.

Picón Febres, Gonzalo (1906). *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. (Ensayo de Historia Crítica). Caracas. Empresa El Cojo.

_____ (1972). *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Prólogo de: Domingo Miliani. Caracas. Presidencia De La República. Fuentes para La Historia De la Literatura Venezolana.

Porrata y Santana (1974). *Antología comentada del modernismo*. Medellín, Colombia. California State University. Calif.

Rodó, José Enrique (1945-46). *Ariel. Motivos de Proteo*. Buenos Aires. Editores: W.M. Jackson INC. Colección Panamericana.

Roggiano, A.A. (1952). "El modernismo y la novela en la América hispana", en: *La novela del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Albuquerque, Nuevo México. Ediciones. A. Torres – Rioseco.

Rodó, José Enrique (1956). *Obras completas*. Buenos Aires. Ediciones Antonio Zamora.

_____ (1976). *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Real de Azúa, Carlos (1976). "Prólogo", en: *José Enrique Rodó, Ariel. Motivos de Prometeo*. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

Ratcliff, F. Dillwyn (1966). *La prosa de ficción en Venezuela*. Caracas. Universidad Central de Venezuela. Colección Avance. Ediciones de la Biblioteca.

Rama, Ángel (1970). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, U.C.V.

_____ (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Chile. Fundación Ángel Rama.

Rodríguez Ortiz, Oscar (1987). *Venezuela en seis ensayos*. Caracas. Monte Ávila Editores.

Ramos, Julio (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México. Fondo de Cultura Económica.

Schulman, Ivan (1966). *Génesis del modernismo*. México. El Colegio de México.

Salazar, Manuel (1872). *Compendio de Mitología*. (Para los colegios de Instrucción Media). Paris [sic]. Librería Hachette Y C^a 69, Boulevard Saint-Germain, 79.

Van Tieghem, Philippe (1963). *Pequeña historia de las grandes doctrinas literarias en Francia*. Caracas. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Materiales Hemerográficos

Bravo, Víctor (1994). "Fundación y tradición de la modernidad literaria en Venezuela". *Revista Iberoamericana*. V. LX. Pennsylvania, U.S.A. University of Pittsburgh. Ener.-junio. N°. 166-167. pp. 97-108.

Revista Nacional de Cultura (1995). Caracas. Año LVI. Julio-sep. N°. 298.

Charry, Fernando (1997). "El modernismo en Latinoamérica" *Revista Casa Silva*. Tomo I. Bogotá, Colombia. Casa de Poesía. Año del Centenario de José Asunción Silva 1896-1996. N°. 10.

Coll, Pedro Emilio (1895). "Pedro César Domínici". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo IV. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 15 de septiembre. N°. 90. p. 573.

_____ (1896). "Notas literarias. A Dumas y a El Mercurio de Francia". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo V. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 1º de noviembre. N°. II. p. 815.

_____ (1898). "Escritores americanos". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo VII. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 1º de julio. N°. 157. pp.486-487.

_____ (1898). "De estética". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo VII. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 15 de septiembre. N°. 162. p.639.

_____ (1901). "Sobre la evolución literaria en Venezuela". "Para Miguel de Unamuno". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo X. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 1º de febrero. N°. 219. p.100.

Díaz Rodríguez, Manuel (1895). "Alrededor de Napoles". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo IV. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 15 de agosto. N°. 88. p. 512.

Domínici, Pedro César (1896). "Museo del Louvre. Las Esculturas". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo IV. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 1º de febrero. N°. 99. p. 136.

_____ (1897). "Roma decadente". "La Farsalia y el Satiricón". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo VI. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 15 de febrero. N°. 124. p.173.

_____ (1898). "Capítulo IV de la Primera parte de la novela Hacia la muerte...". *El Cojo Ilustrado*. -Reimpresión-. Tomo IV. Caracas. Editorial "Emar", C.A. 1º de agosto. N°. 159. p. 556.

_____ (1894). "Neurotismo". *Cosmópolis*. Año I. Caracas. 1º de mayo. N°. 1. pp. 5-6.

_____ (1894). "Melancolía". *Cosmópolis*. Año I. Caracas. 1º de mayo. N°. 2. p. 47.

_____ (1894). "El Simbolismo Decadente". *Cosmópolis*. Año I. Caracas. 1º de junio. N°. 3. pp. 65-70.

_____ (1894). "La Digestión y la Literatura". *Cosmópolis*. Caracas. 15 de junio. N°. 4. pp. 123-126.

Domínici, Pedro César (1894). "A los Críticos". *Cosmópolis*. Año I. Tomo II. Caracas. 20 de agosto. N°. 7. pp. 2-6.

_____ (1894). "Contestación". *Cosmópolis*. Año I. Tomo II. Caracas. 25 de setiembre. N°. 8. pp. 104-106.

Fombona, Jacinto (1996). "Julián del Casal: el viaje a París o el gozo de su mal de siglo" *Revista Iberoamericana*. V. LXII. Pennsylvania, E.U.A. University of Pittsburgh. Abril-junio. N°. 175. pp. 385-391.

Grünfeld, Mihai (1996). "De viaje con los modernistas". *Revista Iberoamericana*. V. LXII. Pennsylvania, E.U.A. University of Pittsburgh. Abril-junio. N°. 175. pp. 351-366.

Gutiérrez, Ismael José (1996). "Crítica y modernidad en las revistas literarias: la *Revista de América* de Rubén Darío, Jaimes Freyre o el eclecticismo modernista en las publicaciones literarias hispanoamericanas de fin de siglo". *Revista Iberoamericana*. V. LXII. Pennsylvania, E.U.A. University of Pittsburgh. Abril-junio. N°. 175. pp. 367-383.

Montaldo, Graciela (1997). "Azul..., Cantos de vida y esperanza". *Revista Iberoamericana*. V. LXIII. Pennsylvania, E.U.A. University of Pittsburgh. Julio-sept. N°. 180. pp. 549-551.