

Mujeres evanescentes o lo femenino ornamental en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma

Génesis Portillo

Clemente Palma (1872-1946) es uno de los autores peruanos más relevantes en el estudio del modernismo peruano. A pesar de que han aparecido estudios que hacen énfasis en su estética decadentista, las lecturas que se guían de la poética de fin de siglo son muy pocas (Kason; Mora; Sumalavia) y ello ha ocasionado que se dejen de lado algunos elementos relevantes como el leer los textos dentro de un contexto histórico específico. En este estudio nos proponemos revisar la construcción de los personajes femeninos caracterizados por el culto al invalidismo y el fetiche de la mujer dormida, gestados a lo largo de la tradición artística occidental y cristalizados por la estética de fin de siglo, a través de los cuales se negaba la existencia de una sexualidad femenina y en los que imperaba una representación estético-social antes que un modelo educativo del bello sexo, como el modelo de “ángel del hogar” que observa Gabriela Mora en su estudio de los cuentos de Palma.¹ Así, en *Cuentos malévolos* (1904) aparecen personajes femeninos de frágil apariencia y salud que se extinguen progresivamente en las narraciones hasta su completa desaparición en la muerte que, para la contraparte masculina, suele resultar en la máxima exaltación de los dones femeninos.

Clemente Palma resulta de importancia en los estudios sobre el modernismo peruano pues, no se ha puesto suficiente atención a su obra en las historias de la literatura peruana y no fue reconocido como un representante de este movimiento en su vertiente decadentista hasta la publicación del estudio “‘La granja blanca’ de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe” de Gabriela Mora en 1996. La relevancia de su obra es evidente desde sus años de juventud, de los cuales son fruto su tesis doctoral titulada *Filosofía y arte* (1897) y su libro *Excursión literaria* (1895). Estos textos serán los antecedentes inmediatos de sus reflexiones sobre la estética decadentista. En *Filosofía y arte*, su tesis doctoral publicada bajo el formato de libro, la influencia del decadentismo en Clemente Palma se asocia al terreno social. En este temprano estudio, Palma revisa las nociones de la religión en la sociedad actual y entiende que esta funciona como un mecanismo de coacción sobre las personas. Frente a esta, presenta al ateísmo como su contrapartida ya que para él se trata de un culto similar en el que se trata de “no creer en algo” (9), motivo que lo convierte en otra expresión religiosa. Concluye así que el estado ideal de la humanidad es la prescindencia de una divinidad. No obstante, la sociedad de su tiempo no está preparada para tal cambio.² En este contexto Palma

sugiere, además, que uno de los ideales de la sociedad debería ser el androginismo, la feminización de los hombres y la masculinización de la mujer. Sin embargo, su postura no es clara pues denuncia que la mujer pierde su encanto al masculinizarse sus rasgos externos (25).

Por otro lado, en *Excursión literaria*, aunque su comentario sobre los decadentistas se limita a una apreciación estética, efectúa un acercamiento a la renovación temática que llevan a cabo los distintos movimientos que constituye el modernismo hispanoamericano,³ tal como se puede ver en la postura inicial de Clemente Palma frente al decadentismo en “La decadencia en América” (1894): “el decadentismo es una enfermedad de luz; es una fiebre que, en la excitación nerviosa que produce hace descubrir extrañas semejanzas que los espíritus equilibrados no comprenden” (33-34). Si bien Palma reconoce que este estilo aún no ha logrado suficiente penetración en la escritura peruana y que es “una forma transitoria” (37), no duda en rescatar la renovación estética que esta opera en las letras latinoamericanas.

Cuentos malévolos (1904) es un epígono en la literatura de fin de siglo peruano ya que en este libro de cuentos se reúne una serie de narraciones en las que el mal resulta un recurso imprescindible. En estos cuentos se tratan temas como la maldad humana, la misoginia, el satanismo, el vampirismo y lo gótico, además de la experimentación con drogas y los efectos de las enfermedades. A pesar de la atención que se ha prestado a este texto, la lectura que se ha hecho de los personajes femeninos solo se ha centrado en algunas de las varias representaciones femeninas de la estética de fin de siglo como el de la mujer vampirizada o de las mujeres que regresan de la muerte (Mora, “La sexualidad femenina”). Si bien esas afirmaciones son acertadas, no se ve la presencia del estereotipo del “ángel del hogar” que identifica Mora al analizar estos relatos. La figura del “ángel del hogar” fue un modelo educativo ampliamente difundido durante la segunda mitad del siglo XIX para moldear a las mujeres de aquel entonces. Como señala Bridget Aldaraca, este modelo forma parte de una ideología de la domesticidad “which limited a woman’s social existence to a sphere of activity within the family institution” (63) y no se observa en ninguno de los personajes femeninos de Palma alguien que responda a este modelo. Por el contrario, encontramos ejemplos que lo contradicen.

Bram Dijkstra, en su estudio *Idols of Perversity* (1986) revisa las representaciones femeninas presentes en el arte de fin de siglo y rescata la poética que los anima. Entre los estereotipos de los que se ocupa, revisa el culto del invalidismo femenino y de la enfermedad en este sujeto. Dijkstra señala “[t]o be ill was actually thought to be a sign of delicacy and breeding” (27).⁴ Este ideal se relaciona con la virtud femenina en el arte y, en cierta manera, con el éxito social:

The cult of feminine invalidism was both among men and women inextricably associated with suggestions of wealth and success. In addition, such images were attractive because in an environment which valued self-negation as the principal evidence of woman’s ‘moral value,’ women enveloped by illness were the visual equivalent of spiritual purity. (28).

A pesar de que esta representación femenina comparte rasgos con el modelo de “ángel del hogar,” el culto a la invalidez y la enfermedad hace un gran énfasis en el proceso de consumición, el progresivo decaimiento (29) que culmina en la muerte del personaje y que resulta en un modo de exaltar la virtud femenina gracias a la protección eterna de su virtud y al culto que el hombre debe rendirle.⁵ El proceso de decadencia que se desarrolla en la mujer se debe a que “she must transfer the essence of her well-being...to her chosen mate to help revivify his moral energies” (30).

Sin embargo, la falta de vitalidad femenina no solo se asocia a la invalidez; también se emparenta a la valoración de la “mujer a puertas de la muerte” y el fetiche de la mujer durmiente, a modo de simulacro de muerte.⁶ Esta representación femenina es cercana al de la mujer inválida y lo complementa en tanto la muerte es la consumación de la degradación femenina. Esta degradación se caracteriza, así, por el placer del sufrimiento y el sacrificio extático (Dijkstra 54): la pureza del cuerpo femenino se exalta después de la muerte, pues ese cuerpo aparece negado a las pasiones de este mundo.⁷

Por otro lado, estas representaciones idealizadas de la mujer niegan la posibilidad de una sexualidad evidente: solo son objeto de fantasías y de fetiches masculinos. En su trabajo “Tentación, muerte y agonía en ‘Idealismos’ de Clemente Palma,” Cea Monsalves afirma que la relación entre Luty y su novio se desarrolla dentro del binomio castidad y pureza, opuestos a la lujuria y al sadismo, y ve la neurastenia de Luty como causa de la muerte de esta y catalizador que permite a ambos personajes liberarse a través de la muerte (154). Su lectura, apoyada en autores como Baudrillard y Praz, resulta válida, pero prescinde del contexto histórico y de la estética finisecular. Dejar de lado este componente empobrece nuestra comprensión del fenómeno estético de fin de siglo al alejarnos de la mentalidad contemporánea a la publicación de los textos.

Como he señalado anteriormente, *Cuentos malévolos* reúne narraciones que tienen por lazo común “la noción del Mal como inspirador de las acciones” (Mora, “Los cuentos” 375). Así, aparecen en este libro distintas gradaciones de la noción del mal, reflejadas a través de distintas acciones por parte del narrador personaje que aparece en la mayoría de los textos. Nuestro análisis se centra en los relatos “Idealismos,” “La granja blanca” y “Leyendas de haschich,” en los que los personajes principales son parejas de novios o de esposos y en los que la mujer aparece representada a través de los códigos de fin de siglo como mujeres frágiles cercanas a la muerte.

El cuento “Idealismos” se inicia con el hallazgo de un “cuadernito de cuero de Rusia, que contenía un diario” (*Cuentos* 7) y con el anuncio de que la narración se trata de una transcripción fiel. Las primeras líneas *transcritas* nos acercan a la configuración del personaje masculino que recopila la información sobre su novia: “Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere.” Sigue a esto una descripción de Luty y la transformación que se desarrolla en ella: “...era hasta hace poco una muchacha rozagante, alegre y que ofrecía vivir mucho ¡Quién la reconocería en esta jovencita pálida, delgada y nerviosa! ¡Cuán hermosos eran sus grandes ojos azules y su amplia cabellera de color champagne!” Una primera impresión de esta lectura evidencia el carácter misógino del narrador, pues no ve a Luty como una mujer sino como un ideal. Debido a la frágil salud del personaje femenino, es posible el escape de la esfera mundana y la eternización del cadáver que, en

este caso, no solo preserva la virginidad de la novia, sino que permite que la memoria de su cuerpo no sea corrompida por las imágenes de vejez y degradación. Así, durante una velada, ambos novios contemplan las estrellas y quedan sorprendidos por la belleza del cosmos, en particular, la del planeta Venus en el que ven reflejados grandes ideales de amor extraterreno. Al reaccionar, luego de esta visión, el novio apunta:

Para ver esto era necesario morir joven, morir antes de que la vida nos encenagara y obturase nuestra facultad de apreciar las bellezas del ideal; cortar a tiempo la cuerda que sujetaba el globo cautivo de nuestra alma a las miserias de la tierra. Luty entusiasmada, anhelosa, viajaba conmigo por las profundidades insondables del Cosmos. (14-15)⁸

Sin embargo, a pesar de la influencia que el narrador afirma tener sobre Luty, los causantes reales de la degradación del cuerpo de la novia son la neurastenia, la clorosis (8) y la anemia—esta última llamada “enfermedad romántica”—que acude en auxilio de sus deseos y de su trabajo sordo (15).

Esto no genera una contradicción en el narrador, pues en lugar de contraponer sus deseos a los estragos que producen las enfermedades en su novia, los acepta como parte de un ideal superior: “Luty se muere; sus nervios enfermos espoleados por mí, contribuyen eficazmente a estrangular, en una red de emociones vivísimas y de extravagancias increíbles, esa vida que yo deseo aniquilar. Hoy Luty está agonizando, es decir, está reconstituyendo su dignidad moral de persona; resucita...” (15). Este ideal, fatal para el personaje de Luty, se acepta sin oposición alguna ya que ella, en su lecho de muerte, le pide a su novio: “No olvides, amigo mío, mientras los que velen mi cadáver dormiten rendidos por el cansancio y el dolor, no olvides el darme un beso muy largo y apretado sobre los pálidos y rígidos labios” (8). Podemos ver, entonces, que en este texto aparece una mujer que acepta y que se somete a los ideales impuestos por la imaginación masculina y en la que el suplicio se acepta como muestra de algo sublime, de plenitud femenina como muy acertadamente señala Dijkstra: “[a]s every properly trained, self-denying woman knew, true sacrifice found its logical apotheosis in death” (56).

En el caso de “La granja blanca,” esta narración sirve como un referente evidente de las influencias del gótico y de los cuentos de Allan Poe en la literatura decadentista peruana (Mora, “Decadencia y vampirismo” y *Clemente Palma*). La historia la narra un personaje que relata su vida en primera persona al lado de Cordelia, su esposa, a quien conocía desde hacía muchos años. En la narración no queda muy claro qué secciones se corresponden a la realidad factible dentro de la narración o cuáles podrían ser creaciones de la atormentada mente del narrador. Mora señala que Cordelia muere y, luego, hace un pacto con el demonio para volver al lado de su amado (“La granja blanca” 65). Esta secuencia del cuento afecta, evidentemente, la conformación del personaje femenino: en la primera parte del texto, Cordelia se construye como un personaje idealizado y carente de sexualidad; en la segunda, tiene una sexualidad desbordante con rasgos vampíricos. Nosotros nos centramos en la primera figura que se construye del personaje femenino. Siguiendo la descripción que el personaje narrador hace de Cordelia, encontramos marcas de la estética de fin de siglo en cuanto a la representación femenina planteada: “Era Cordelia alta, esbelta, pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas,

hacia contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos. No sé qué había de extraño en la admirable belleza de Cordelia, que me ponía pensativo y triste” (*Cuentos* 118). El estado taciturno del narrador se justifica en la similitud que encuentra entre su novia y el cuadro “*La resurrección de la hija de Jairo*, de un pintor flamenco,” en el que una niña tenía una mirada similar: “la expresión de asombro al despertar del pesado sueño de la muerte, se veía que en esos ojos no se había borrado la huella de los misterios sondeados en las tinieblas de la tumba” (119).

A pesar de que el narrador percibe “un hálito impalpable de muerte” (119) y tiene la impresión de que “Cordelia estaba muerta, de que era incorpórea” (120), este piensa que ella se ve “[...] hermosa [...] con su túnica blanca y su sombrero de amplias alas plegadas sobre sus mejillas, encerrando su rostro pálido en una penumbra en la que fulguraban sus grandes y misteriosas pupilas!” (121). Días antes de su casamiento, Cordelia se enferma de malaria y se muere. Al enterarse de esto, el narrador pierde el conocimiento y despierta para encontrar a su prometida aún “más bella” que antes de padecer la enfermedad: “realmente los labios de Cordelia estaban casi blancos, y en general la piel, especialmente en las manos y en el rostro, tenía una palidez y una transparencia extremadas. Pero a pesar de que la malaria la había debilitado, estaba más bella si cabe que antes” (125). A pesar de que hasta este punto no queda claro si se trata de un hecho sobrenatural o si la joven recupera la salud, la apariencia de Cordelia obsesiona al personaje y, luego de casarse con ella, le pide que pinte un cuadro. Su esposa acepta, pero le ruega que no la vea mientras pinta: “Me sorprendió el acento extraño y melancólico de su voz al hacerme su ofrecimiento: *tenía la voz que debió tener la hija de Jairo*. Me suplicó que, *mientras estuviera haciendo su retrato, no penetrara en el gabinete, ni intentara ver el lienzo*” (127, itálicas en el original). Dos años después, al cumplirse su segundo aniversario de bodas y plazo para término del cuadro, este se devela ante el narrador y este encuentra que, a pesar del parecido con la modelo, no se ha logrado plasmar la energía de los ojos de Cordelia, el hálito de muerte que lo lleva a obsesionarse con la presencia de su esposa.⁹ La mujer, en este caso, no existe más que como objeto de deseo del narrador pues su sexualidad se asocia a lo sobrenatural.

Finalmente, “Leyendas de haschich” nos presenta a un narrador personaje tratando de olvidar a Leticia, su esposa muerta: “Nuestras locuras y caprichos debían matarla y así fue” (147). Al evocar su recuerdo leemos:

Su cuerpo anémico había nacido para el amor burgués, metódico, sereno, higiénico, y no para el amor loco, inquieto y extenuante exigido por nuestros cerebros llenos de curiosidades malsanas, por nuestras fantasías bullentes y atrevidas, por nuestros nervios siempre anhelantes de sensaciones fuertes y nuevas. (147)

Nuevamente, este cuento representa la muerte de una mujer por acción de su compañero. Sin embargo, en este caso, el personaje de Leticia es más próximo a la representación de las mujeres muertas de fin de siglo: “El cuerpo de Leticia tenía la *delicada pureza de una virginidad cristalizada, el encanto infantil y la gracia de una adolescencia detenida en los músculos, antes de la expansión que experimentan estos, cuando una joven ha visitado la isla de Citeres.*” Esto se ve particularmente en la descripción de su mirada como “la tibia mirada

de sus ojos cariñosos *de cierva doméstica*” (148, itálicas en el original).¹⁰ El papel del sujeto femenino se ve limitado a la pasividad similar a la de una mujer yerta: estos personajes, en realidad, nunca están vivos: son inanimados y sometidos constantemente, pero se corresponden con el ideal de una mujer perfecta en tanto este protege la integridad de su cuerpo y su virtud (Dijkstra 59).

Debido al efecto del uso de drogas, el personaje viaja a través de reinos desconocidos y, tras encontrar a Leticia como soberana del “Reino de la putrefacción,” encuentra a mujeres sin sexo que se le acercan y lo acarician. Las mujeres se describen del siguiente modo: “Sus carnes eran como de marfil y nácar blandos, sus ojos azules dirigían miradas candorosas y angelicales, sus labios parecían impregnados en la sangre de granadas, y sus cabelleras, rubias como el Jerez pálido” (166). Nuevamente, la configuración del personaje femenino queda estereotipada y se fija en determinados rasgos para reconocer la “delicadeza” de los personajes. La carencia de acciones refuerza la naturaleza de personajes comparsa del elemento femenino que solo adquiere cierta relevancia en tanto interactúa con el personaje masculino principal.

A pesar de que en las narraciones estudiadas se reconoce el poder que los personajes femeninos ejercen sobre su oponente masculino, este “poder” se basa en la premisa de que las mujeres poseen un encanto que cautiva a los hombres y que los inclina a protegerlas. Para que su sexualidad sea reconocida y temida, pues nunca queda aceptada como algo positivo, será necesario o su regreso de la muerte o la locura de sus compañeros. Las representaciones como las de la mujer agonizante o como inválida son recurrentes en la cultura de fin de siglo occidental y, además de constituir lugares comunes en el campo estético, suponen imposiciones normativas que excedieron los modelos de formación del bello sexo propuestos en la literatura popular—novelas de folletín o manuales de urbanidad—y pasaron a formar parte de la cultura popular.

Florida International University

Notas

¹ Con respecto al invalidismo, puede consultarse el capítulo “The Cult of Invalidism” de *Idols of Perversity* de Bram Dijkstra (25-63).

² Esta influencia también se podrá ver en cuentos como “El quinto evangelio” y “Parábola,” en los que el demonio aparece como un personaje central.

³ Los apuntes sobre la estética de “los decadentes” se basan en su innovación en el ritmo y la métrica en la poesía y la libertad en la estructura de sus creaciones literarias. Elabora, asimismo, un catálogo en el que clasifica a los escritores de esta corriente estética como de antediluvianos; demoniacos, macábricos [sic] y blasfemos; y los japonistas, los exóticos, los azules, los estetas, magníficos, coloristas y muchos otros (Palma, *Excursión literaria* 7-15).

⁴ Dijkstra continúa con una cita del libro *Woman in America* de Abba Goold Woolson: “With us, to be ladylike is to be lifeless, inane and dawdling. Since people who are ill must necessarily possess these qualities of manner, from a lack of vital energy and spirits, it follows that they are the ones studiously copied as models of female attractiveness” (27).

⁵ Así, la mujer queda igualada con un sujeto salvaje que debía ser protegido para poder conservar su nobleza y pureza (Aldaraca 65); se le negaba la posibilidad de trabajar fuera del hogar pues debía ser mantenida por su esposo como muestra de *status* social y para evitar el abandono de su familia (69); debía tener una actitud intelectual reservada y ser modesta (74-75); tenía su mayor realización en la maternidad (77); y, finalmente, era considerada un ser afectado por los trastornos de su matriz y, por ello, proclive a la histeria. Esto las haría inestables y tendenciosas a la emotividad; es decir, inferiores a los hombres (76-79).

⁶ “Indeed, portrayals of women whose obvious inanition seemed to prove that sleep was death and death was sleep became a source of endless delight among late nineteenth-century painters. Images of women who were so fast asleep that they looked as if they were dead became a legion” (Dijkstra 62).

⁷ Este sacrificio tiene connotaciones religiosas. En este trabajo no se da preponderancia a ese elemento, sino al fervor que produce en los personajes masculinos en los cuentos.

⁸ El suicidio era considerado como un modo de desafiar a la moral cristiana por parte de los decadentistas. En este caso, hacemos énfasis en la inmolación del personaje femenino que sucumbe a las ideas implantadas en ella por parte de su prometido. Por ello, al cierre del cuento este escribe: “Ahora comprenderéis, espíritus burgueses, que desear y cooperar en la muerte de una novia joven, bella, inocente, amada y amante, no es, en ciertos casos, una paradoja espeluznante, ni mucho menos una crueldad espantosa, sino un acto de amor, de nobleza y de honradez” (*Cuentos* 16). Por otro lado, la visión del planeta Venus enfatiza que el amor al que aspiran los novios no pertenece a una esfera terrenal.

⁹ Esto llega al extremo del incesto pues, más adelante, la presencia de la esposa resucitada del narrador es corroborada a través de la existencia de la pequeña Cordelia, hija del matrimonio concebida durante su estancia en la Granja Blanca. El profesor de filosofía del narrador confirma que la niña es idéntica a su Cordelia y que aquella puede ser considerada la reencarnación de la madre. Esta similitud hace que el narrador desee criar a su hija para convertirla en su esposa (*Cuentos* 141-143).

¹⁰ Citera es el nombre con que se conoce a la isla mitológica en que aparece Venus. Simbólicamente, se refiere al momento de cambios físicos en que una adolescente pasa a ser una mujer.

Obras citadas

- Aldaraca, Bridget. "El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, editado por Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1982, pp. 62-87.
- Cea Monsalves, Gonzalo. "Tentación, muerte y agonía en 'Idealismos' de Clemente Palma." *Atenea*, núm. 499, 2009, pp. 149-56.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford UP, 1986.
- Kason, Nancy. *Breaking Traditions: the Fiction of Clemente Palma*. Bucknell UP, 1988.
- Mora, Gabriela. *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*. Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- . "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 46, 1997, pp. 191-8.
- . "'La granja blanca' de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe." *Revista de la Casa de las Américas*, núm. 205, 1996, pp. 62-9.
- . "Los cuentos malévolos de Clemente Palma: integración más allá del bien y del mal." *El ojo en el caleidoscopio. Las colecciones de textos integrados en la literatura hispanoamericana*, editado por Pablo Brescia y Evelia Romano, Universidad Autónoma de México, 2006, pp. 371-88.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Imp. Salvat y Ca., 1904.
- . *Excursión literaria*. El Comercio, 1895.
- . *Filosofía y arte*. (1897). *Cybertesis* UNMSM, [http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/932/Palma_c\(2\).pdf;jsessionid=1945B0BFEF4A21BABEAA4C3D31974E19?sequence=1](http://cybertesis.unmsm.edu.pe/bitstream/handle/cybertesis/932/Palma_c(2).pdf;jsessionid=1945B0BFEF4A21BABEAA4C3D31974E19?sequence=1). Fecha de acceso el 11 de enero de 2016.
- . "La decadencia en América." *El Iris*, Tomo II, núm. 2, 1894, pp. 33-7.
- Sumalavia, Ricardo. "Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma." *Ajos & Zafiros*, vol. 3-4, 2002, pp. 215-24.