




Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Arte
Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana



Clemente Palma: el mal, la reescritura y la herejía.

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

GONZALO ADOLFO CEA MONSALVES
CONCEPCIÓN-CHILE
2015

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte.
Universidad de Concepción



© Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.



A mi familia que aún no me abandona.

A Valentina Herrera Giampaoli y a nuestra Juana Amada Veloso Venegas,

quien vive por siempre.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el importante apoyo económico que me otorgó la Corporación Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), al concederme durante cuatro años (2009-2012) la beca de Capital Humano Avanzado para desarrollar mis estudios doctorales en Chile.

Quisiera agradecer también a don Mario Rodríguez Fernández, quien ha aportado a mi investigación con su paciencia y profundo conocimiento literario, lo que ha permitido sustentar las bases de mi desarrollo académico. No puedo dejar de señalar, el incansable apoyo moral e intelectual que me brindara durante mi proceso de escritura don Edson Faúndez Valenzuela. A él le debo parte fundamental de esta meta.

Finalmente, envío mis agradecimientos al cómplice silencioso que me dio el impulso necesario para ingresar al postgrado y que me contuvo cada vez que sucumbí ante la realidad y que aún sigue habitando mi dimensión intelectual. Profesor Gilberto Triviños, gracias por la literatura y la vida.

Tabla de Contenido

I. RESUMEN:	7
II. FORMULACIÓN DEL PROYECTO.	8
III. OBJETIVOS:	9
IV. HIPÓTESIS DE TRABAJO:	11
V. MARCO TEÓRICO Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.....	12
INTRODUCCIÓN	31
CAPÍTULO I: CLEMENTE PALMA: MODERNISMO, DECADENTISMO Y OCULTISMO.....	35
1. El modernismo de Clemente Palma: hacia una aproximación al movimiento.	35
2. La forma del decadentismo en Clemente Palma.....	46
2.1. Por un bestiario decadente y gótico.	49
2.1.1. Orītur ab scorpiō.	52
2.1.2. Faunos desolados y vetustos.	57
2.1.3. Andrónico y Astarté.....	64
3. Ocultismo oscuro y siniestro.	71
CAPÍTULO II: INTERTEXTUALIDAD: HEREJÍA Y LECTURAS EN EL ESPACIO	92
1. “La Granja Blanca”	98
2. “El Quinto Evangelio”	104
3. “Parábola”	110
4. “El Hijo Pródigo”	117
6. “Longhino”	130
EL MAL: RELACIONES DE TRANSGRESIÓN EN LO SENSORIAL Y LA PARAFILIA.	146
1. Escuchar hasta morir.	153

1.1. Dmitri.....	153
1.2. “Los ojos de Lina”	158
1.3. Vassielich	161
2. Parafilias: una transgresión malévola.....	165
2.1. La mezcla de dos reinos.....	168
2.2. Necrofilia, el placer sobre la muerte.	178
2.3. Lo que deja el sadismo.....	182
2.4. Pedofilia y Pederastia.	189
CONCLUSIONES	197
BIBLIOGRAFÍA	203



I. RESUMEN:

La presente tesis aborda los puntos principales en los que se basará la investigación de la producción literaria del escritor peruano Clemente Palma (1872-1946). Este trabajo plantea una interpretación de la producción narrativa del escritor basada en la reescritura de tópicos dominantes que funcionan como correlatos específicos de su época.

La reescritura de correlatos corresponde a formas de transgresión, reinterpretación y manipulación de lo sagrado, de la cultura helénica, el cristianismo y el positivismo.

El objetivo que persigue la investigación es evidenciar cómo estas relaciones intertextuales se manifiestan en la obra; en tanto constructo malévolo y herético.

II. FORMULACIÓN DEL PROYECTO.

Este proyecto de investigación surgió como una forma de dar continuidad al estudio de la obra de Clemente Palma realizado en mi tesis de magíster. Se incorpora la mayor parte de su obra al análisis con el fin de tener un panorama más completo de la producción literaria del autor.



III. OBJETIVOS:

Generales

- Profundizar el estudio y comprensión de la totalidad de la producción narrativa de Clemente Palma
- Ampliar el análisis e investigación de la obra de Palma en el plano de la reescritura, el decadentismo y su relación con el mal.
- Comprobar en qué medida la producción narrativa de Clemente Palma se inscribe dentro del modernismo y del decadentismo.

Específicos

- Demostrar que en la obra de Clemente Palma la reescritura y la intertextualidad son fundamentales para el análisis de las relaciones semánticas de sus textos.
- Verificar –a partir de la obra de Palma- que las descripciones son importantes para el desarrollo de la intertextualidad herética.
- Comprender de qué manera la producción de Palma se inscribe como transgresora en el imaginario literario de su época.

- Demostrar que la obsesión del autor por Las Sagradas Escrituras revela un Cristianismo al revés.



IV. HIPÓTESIS DE TRABAJO:

Se trata de comprobar que en los textos de Clemente Palma (1872-1946), la presencia de constantes espacios de trasgresión se logra por medio de la reescritura del discurso religioso; difundido, esencialmente, a través de las Sagradas Escrituras. Se postula que esta reescritura se constituye como un espacio de herejía, al reinterpretar historias bíblicas e incorporar elementos apócrifos a sus distintas temáticas. A partir de ello, se puede afirmar que en su obra existe un constante intento de fusionar el bien y el mal, con el fin de configurar un espacio hereje y malévolo; y así alcanzar el equilibrio universal.

Entre las formas de desarrollo del mal en la obra, la hipótesis propone que la intencionalidad de reivindicar la figura de Satanás corresponde a un intento de transformarlo en héroe y en actor importante en la ejecución del plan de salvación de la humanidad. Y además, se propone que la sexualidad —en tanto elemento censurado por la tradición— es un lugar propicio para que los personajes destruyan la integridad y sacralidad del cuerpo.

V. MARCO TEÓRICO Y DISCUSIÓN BIBLIOGRÁFICA.

Los estudios más importantes que se han realizado de la obra del autor peruano se desarrollaron recién en la década de los 80. Principalmente, a partir del estudio de Nancy Kason en su libro *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. La autora señala que Clemente Palma produce su obra en un contexto latinoamericano que había sido influido por transformaciones culturales de fines del siglo XIX:

Toward the end of the nineteenth century, literary expression in Spanish America underwent a marked transformation from romanticism to modernism, as a major result of the influence of the French symbolist and Parnassian poets. (KASON, N. 1988, 24)¹

Para la autora, el escritor es parte importante del movimiento modernista en el Perú. Kason realiza una clasificación bastante parcializada de la obra de Clemente Palma (en particular de su libro *Cuentos Malévolos* de 1904), ya que divide los relatos en cuatro categorías: Modernistas, Heréticos, Decadentes y Fantásticos.

Por su parte el investigador Pedro Pablo Viñuelas señala que:

¹ KASON, Nancy. (1988). *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. Pennsylvania: Bucknell University Press.

[Respecto a] el Perú finisecular (...) la corriente [modernista y decadentista] tuvo allí sus afiliados, y que Clemente Palma fue uno de los que abiertamente se vincularon a ella. Así lo hace constar su padre. D. Ricardo Palma, en el epistolario que cruzó con Rubén Darío: «El muchacho es modernista y, por consiguiente, entusiasta amigo de usted» (VIÑUALES, P. 1991: 104)²

Clemente Palma es uno de los autores más destacados en la narrativa modernista americana. Para Gabriela Mora, el modernismo de Clemente Palma se sostiene sobre la base de lo decadente. La autora señala que la figuración del mal es una de las variables más representativa del decadentismo que desarrolla el autor. Respecto de *Cuentos Malévolos* (1904), la crítica señala:

El mal es precisamente el hilo unificador de los relatos reunidos en este primer volumen [*Cuentos Malévolos*] de Palma, mal que veremos encarnado en acciones malvadas, en personajes que manifiestan deseos contrarios a los ideales que se fomentan desde el poder, o en figuras epítomes de lo perverso, como el diablo o el vampiro, que los decadentes renovaron con una perspectiva ideológica diferente. (MORA, G. 2000: 63)³

A partir de ello se sostiene que el ideal estético de Clemente Palma está basado en el mal como espacio radical en el que los personajes desarrollan sus

² VIÑUALES, P. P. (1991, Enero). "Clemente Palma: la malicia del contador". en *Anales de literatura hispanoamericana* (Vol. 20, p. 103-118).

³ MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

acciones. En ese sentido Kason y Mora destacan con mucha precisión la estética decadentista del escritor, vinculada al pensamiento francés de la época. La presente investigación toma como base las ideas de ambas autoras, para situar el análisis en la intertextualidad como recurso estético para el desarrollo de ese discurso herético y/o malévolo.

Para avanzar en la propuesta teórica de investigación es importante definir algunos aspectos propios del modernismo. Desde el punto de vista del contexto de producción, la obra del autor surge, en el Modernismo Hispanoamericano, entendido como:

(...)la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy(...)⁴

Clemente Palma explora esta crisis a través de una producción narrativa que surge desde la intertextualidad de elementos universales propios de los códigos religiosos, literarios y científicos; desde el espacio de la transgresión y de la negación. Sobre este aspecto Max Henríquez Ureña señala que:

[...] el punto de partida del modernismo fue simplemente negativo:

⁴ Onís citado por GUTIÉRREZ G, Rafael (1987) "Introducción" en *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Pág. 15

rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representaran un cambio (...) Modernista era todo lo que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás cada cual podía actuar con plena independencia (HENRÍQUEZ UREÑA, 1962:12)⁵

Para entender el modernismo más allá del fenómeno de la negación, se estudiará el fenómeno de la secularización entendido como “Las «ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas» y el «ensayo de las nuevas creencias y renovadas mitologías»”(Gutiérrez, 1987: 20-21)⁶. Este fenómeno se relaciona con la obra del autor en estudio desde el problema de la “fe perdida y recuperada” y así mismo con el sincretismo y el espiritualismo de la época.

Otro de los aspectos fundamentales del modernismo, y que será puesto en diálogo con la obra del autor peruano, es su relación con el cristianismo. Octavio Paz señala —en *Los hijos del limo*— que los modernistas se interesaban en los restos del cristianismo: “la idea del pecado, la conciencia de la muerte, el saberse caído y desterrado en este mundo y en el otro, el verse como un ser contingente en un mundo contingente” (PAZ, 2008:101)⁷.

A su vez se investigará en el escritor peruano —en tanto escritor modernista— su vínculo con el ocultismo sobre la base de las teorías de Helena

⁵ HENRÍQUEZ UREÑA, Max. (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

⁶ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. (1987). *Modernismo. Supuestos históricos culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

⁷ PAZ, Octavio. 2008. *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Blavatsky desarrolladas en *La doctrina secreta Vol. I*.

Occidente se compone de diferentes concepciones del mundo que dialogan incluso cuando tienden a negarse mutuamente; es más, dentro de esas concepciones existen diferentes variables, lo que produce una tensión constante. En los textos de Palma surge un aparente equilibrio cuando el mal se apodera de los personajes o es, de alguna manera, el centro conductor a través del cual se mueve la trama. Pareciera ser que para el autor, el mal es el eje del universo. Esto quiere decir que antes del bien perseguimos el mal. Esta energía malévola se mueve en un mundo que, en apariencia, desea el bien sobre el mal. Según Baudrillard, el mundo “está tan lleno de sentimientos positivos, de sentimentalismos ingenuos, de vanidad canónica y de adulaciones serviles, que la ironía, la burla, la energía subjetiva del mal son siempre más débiles” (Baudrillard, 2001: 117)⁸; sin embargo en Clemente Palma esta energía malévola es intensa y extremadamente fuerte, al punto que lleva a los personajes a su propia perdición o muerte.

Por esta razón, la investigación también abordará, en el contexto del modernismo, la estética decadentista y transgresora del autor. En los relatos, los personajes se dedican a experimentar esta estética en sus diversas formas. El mal, el ocultismo, el paganismo y la ruptura son las zonas de fuga que el

⁸ BAUDRILLARD, Jean. (2001). *La Transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

autor desarrolla.

En relación con esta búsqueda del mal, la muerte y el paganismo, Claudio Iglesias señala:

El clivaje moderno del decadentismo radica no sólo en la vigencia del enunciado kropotkiniano (“destruir para crear”) [algo aparentemente muy influyente en Palma], sino también en el empeño por leer la historia literaria a contrapelo, pensando la literatura como vínculo conflictivo atravesado de tradición y ruptura. (IGLESIAS, 2007: 13)⁹.

Pese a que este quiebre con la tradición no es tan fuerte en Perú —según señala Max Henríquez Ureña— sí se desarrolla una conciencia rupturista en ese país debido a las consecuencias que la guerra con Chile había traído. Por otra parte, quizá el exceso de nacionalismo —en palabras de Castro Arenas — habría sido una clave fundamental para mantener a Perú un tanto distante y aislado del modernismo. Según él, la aparición de una escritura de “evasión”, de otros espacios de ensueño retórico, no habría sido posible debido a la prevalencia de una especie de patriotismo. Sin embargo, posterior a 1885, Perú ve incrementado su desarrollo literario, como señala Nancy Kason:

Although by 1885 most of Spanish America was experiencing a great surge in modernist and decadent literary production, the trends were not fully developed in Peru until after that year. This was principally due to the total involvement of Peru in the war of the Pacific, which was fought

⁹ IGLESIAS, Claudio. (2007). «Prólogo» en *Antología del Decadentismo*. Buenos Aires: Edit. Caja Negra.

against Chile between 1879 and 1884. The postbellum period, however, was marked by increasing literary activity that Eduardo Núñez, in his *La Literatura peruana en el siglo XX*, categorizes as postromantic, decadent, and modernist. (KASON, 1988: 26)

Nancy Kason, una de las principales investigadoras de la obra de Clemente Palma, sitúa al autor peruano como uno de los precursores del modernismo en la literatura de su país. Para Gabriela Mora —en su libro *Clemente Palma: el modernismo en su versión decadente y gótica*— el autor desarrolla el modernismo, pero en su variable más decadente, esto a partir del desarrollo de temáticas que no solo se refieren al paganismo o lo herético, sino que también exploran el vampirismo, la parafilia y la drogadicción.

A partir de ello, cabe citar la tesis —respecto del decadentismo— de Claudio Iglesias:

Sería erróneo, sin embargo, considerar al decadentismo un mero vehículo de fomento de la enfermedad y la perversión. Igualmente preciso es, en ese punto, retrotraer la fascinación decadente por el crimen, la prostitución y la parafilia a un paradigma de identificación que trasciende los peregrinos diagnósticos de los médicos de la época y que se entronca directamente con fenómenos y procesos dispares, entrelazados en la evolución social del arte a lo largo del siglo XIX. (IGLESIAS, 2007: 18).

En la investigación se sostendrá que la obra de Palma es una radiografía de una sociedad que está en un cambio constante, en donde el racionalismo emanado de las ciencias se ha enfrentado con la concepción tradicional de existencia y realidad.

La investigación de la obra de Palma pretende mostrar —además— que la intertextualidad es fundamental para la construcción de las relaciones internas y externas de sus relatos. La producción literaria del escritor peruano surge a partir del diálogo con textos de la tradición literaria, mitológica y cristiana. Sobre la base de esta evidencia dialógica, la investigación propone algunas lecturas en los niveles de la forma y el fondo de estos cuentos. Palma fue un ávido lector del parnasianismo por lo tanto no es extraño que en algunos de sus relatos incorpore, intertextualmente, algunos elementos propios de la cultura grecorromana, bajo la forma en que esos escritores evocaron dicha cultura. También, es posible leer la obra de Palma a través del diálogo con el canon literario, especialmente en el que se realiza a través de la temática de los cuentos.

A partir de la estética modernista del autor, también se propone una lectura intertextual de su obra vinculada a la tradición cristiana —más específicamente a los restos del cristianismo: el pecado, la blasfemia (lo herético) —. A partir de ello, Palma incorpora en sus relatos tanto personajes del cristianismo como temas subyacentes a ese credo. Los personajes se enfrentan a la fe, caen en “apostasía”, rozan lo herético o sencillamente se vinculan con el mal. Ya no es Cristo el héroe y el salvador, ese lugar lo ocupa Satanás.

Para construir esta transgresión y subversión, el escritor peruano construye su obra sobre la base del intertexto y la reescritura. Es interesante destacar que el autor no solo usa la intertextualidad para vincular su obra con otros relatos, sino que su fin es provocar una convergencia y divergencia de interpretaciones, ya que con cada procedimiento intertextual, el autor logra crear nuevos significados. Para estudiar la característica dialógica de la intertextualidad, en función de la convergencia y divergencia interpretativa, se utilizará el concepto desarrollado por Kristeva en *Semiótica I* en donde explica que:

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto. La ciencia paragramática debe pues tener en cuenta una ambivalencia: el lenguaje poético es un diálogo de los discursos. Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir. Así en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor. En una sociedad, alienada a partir de su propia alienación, el escritor participa mediante una escritura paragramática. (KRISTEVA, 1978: 235-236)¹⁰

La idea desarrollada por Kristeva permite entender el procedimiento que Palma utiliza en la construcción de sus relatos, porque en ellos es posible hallar una escritura-réplica, tanto en función como en negación de otros textos. En algunos cuentos como “Parábola”, la intertextualidad está dada en la forma cómo se construye la narración, a través del uso retórico de las parábolas

¹⁰ KRISTEVA, Julia. (1978). *Semiótica. Vol. I y II* Madrid: Editorial Fundamentos

bíblicas. Este recurso intertextual permite al lector ver cómo la historia del cristianismo se fusiona con la historia de la literatura, además el autor escribe y lee la literatura en la fusión de estos dos relatos. Palma recoge todo “su espacio de lectura” a través de este procedimiento intertextual.

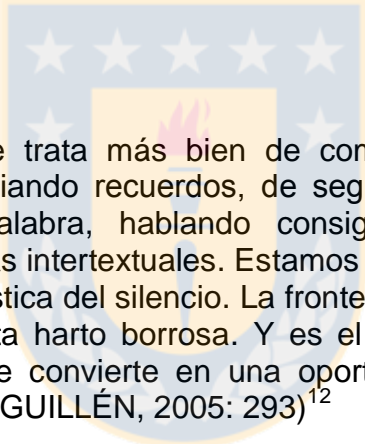
En la misma línea de la intertextualidad —y como complemento de lo desarrollado por Kristeva—, esta tesis abordará la estética del autor fundada en la idea de citación y transformación; para lo cual se empleará la tesis desarrollada por Beristain en *Análisis estructural del relato literario* en donde señala que “al ser tomado [un elemento intertextual] del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma” (BERISTAIN, 1996: 269)¹¹. Para Palma esta concepción es muy importante porque efectivamente en sus relatos se incluyen elementos de otros textos con el fin de otorgar un nuevo significado o generar una nueva interpretación de la teoría y de la estética literaria y religiosa.

El concepto de Beristain sobre el uso de lo intertextual, arroja una clave importante para la comprensión de la obra de Palma. En esta lectura, conducente a la tesis doctoral, se cree que la recontextualización podría ser el procedimiento que abriría por completo el espacio de análisis de la obra del escritor peruano. En ella la intertextualidad es tratada como

¹¹ BERISTÁIN, Helena. (1996). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.

descontextualización y recontextualización, de manera que el discurso citado es reordenado en uno nuevo.

En esta investigación también se propone que la intertextualidad funciona en distintos planos y uno de ellos es el que se ofrece al lector, pues es éste el encargado de completar el significado de un texto a partir de su conocimiento del mundo. En ese sentido, Claudio Guillén sostiene que:



Para el lector se trata más bien de completar, de seguir sintiendo y pensando y asociando recuerdos, de seguir “escribiendo” en el sentido mental de la palabra, hablando consigo mismo, engarzando citas, demarcando zonas intertextuales. Estamos en el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio. La frontera entre las cosas visibles y las imaginadas resulta harto borrosa. Y es el crítico quien la determina. La intertextualidad se convierte en una oportunidad para el lucimiento del lector muy leído. (GUILLÉN, 2005: 293)¹²

La idea de Guillén sobre el lector-escritor es importante para entender el recurso intertextual desarrollado por Clemente Palma. De hecho, el propio investigador y escritor de esta tesis ha experimentado cómo la interpretación de la obra del autor peruano tiene un antes y un después a medida que las propias lecturas han aumentado. La intertextualidad es un espacio dialógico entre las lecturas del escritor y las del lector. En este sentido la intertextualidad consiste

¹² GUILLÉN, Claudio. (2005). Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona: Tusquets Editores.

más que en escrituras y reescrituras en lecturas y relecturas, porque finalmente se produce un encuentro de lecturas en todo el procedimiento intertextual. ¿De qué otra manera se podría entender la intertextualidad de la obra de Palma sin la lectura de la tradición cristiana? Es allí donde las lecturas del lector encuentran su reflejo en las lecturas del escritor. En ese sentido es posible entender la intertextualidad como reflejo de lecturas mediado por la impresión circunstancial ante esta “imagen”.

Sobre la base de la misma idea de la intertextualidad, se propone que este recurso se sostiene sobre un discurso herético. Para sostener esta idea se recurre a la acepción etimológica de lo herético que—según Enrico Riparelli— se define como:

Il termine hairesis significa nella lingua greca una scelta, tipica per esempio dei diversi indirizzi filosofici, senza esprimere con questo una precisa valenza negativa. Nelle lettere paoline, invece indica la divisioni in seno alle comunità cristiane a causa di deviazioni ed errori dottrinali, e tale accezione negativa sarà acquista come definitiva nella storia del cristianesimo. (RIPARELLI, 2006:11)¹³

A partir de esta cita, herejía se define como una concepción filosófica distinta a la aceptada universalmente. De esta manera se sostiene que un proceso intertextual implica una reconstrucción y una relectura de determinados principios estéticos y de particulares tradiciones culturales. En este sentido se

¹³ RIPARELLI, Enrico. (2006). *Eresie cristiane, antiche e moderne*. Milano: Giunti Editore.

sugiere, por ejemplo, que la reescritura del ideal religioso –en los textos de Palma- surge como herramienta intertextual y herética, ya que se relea y reescribe la tradición y se plantea una nueva perspectiva sobre la filosofía que la sostiene.

La idea de la intertextualidad como proceso herético trae como consecuencia la desacralización. Los relatos no niegan la existencia de Dios, pero sí reescriben transgresoramente su carácter. Esto tiene como efecto una vulneración de lo sagrado que se da a nivel de lo espiritual y lo material. La transgresión- analizada bajo la perspectiva de Foucault- está ligada además con la violencia corporal que rompe con la idea bíblica de que el cuerpo es templo del Espíritu Santo, atentando así contra lo sagrado. No obstante, como Foucault señala “Nunca, sin embargo, la sexualidad ha tenido un sentido más inmediatamente natural ni ha conocido sin duda más “feliz expresión” que en el mundo cristiano del pecado y de los cuerpos caídos en desgracia.” (1996: 132)¹⁴

La sexualidad alcanza su plenitud en el pecado, en donde lo santo y lo puro es vulnerado a través de la corrupción del cuerpo, por medio del placer, el sexo y la muerte. En ese sentido el concepto de parafilia es fundamental para entender la dinámica de las relaciones de sometimiento que sufren los

¹⁴ FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

personajes; puesto que a través de diferentes fantasías sexuales se corrompe la integridad del cuerpo y por lo tanto su condición de —según la Biblia— Templo Santo.

Una nueva línea de análisis, que aborda esta tesis, corresponde al estudio de la construcción del espacio narrativo en la obra de Palma. La función referencial de toda obra literaria está relacionada con la descripción del ambiente en el que se desarrollan las acciones. Gracias a estas descripciones, en el caso de la narrativa, se produce verosimilitud— entendido por Julia Kristeva como relación simbólica de semejanza —, credibilidad o en palabras de Pimentel “inteligibilidad” entre el autor y el lector. En el caso de la obra de Palma, estas descripciones permiten establecer —siguiendo la idea de Pimentel—un mundo de ficción en el que se establecen relaciones significativas de concordancia y discordancia con el mundo real. A partir de esta idea es posible sostener que las descripciones dan cuenta de una relación intertextual herética entre los relatos y los referentes reescritos.

En la producción narrativa de Palma la atracción por la muerte está traspasada por el mal, en ese sentido la investigación se basará en la idea de Bataille que señala que “El Mal, en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas del erotismo, no es por otra cosa jamás objetivo más que de una condena ambigua”

(BATAILLE, 1981:33)¹⁵. La concepción dicotómica de occidente señala que la muerte se opone a la vida y que ambos estados se vinculan —desde el discurso del cristianismo— a Dios y a Satanás. Según esos principios religiosos —y según lo que señala la Biblia— en Dios se halla la vida eterna y por oposición en Satanás el hombre encuentra la muerte eterna. Para seguir con esta relación, se puede agregar que Dios equivale al bien y la vida eterna, en tanto, Satanás implica el mal y la muerte eterna. Los personajes en los relatos de Palma se sienten atraídos por lo malévol, porque esto los acerca a la muerte, sobre todo cuando se relaciona con el erotismo y la plétora sexual. Además, los personajes ven en su proceso malévol una condena ambigua, ya que si bien existe un hecho catastrófico ligado a la experiencia malévol, el autor peruano propone la existencia de un espacio liberador en ella. Gran parte del mal que persiguen los personajes está ligado a la idea del pecado, el deseo y el placer; pero a su vez funciona como un juego de prohibiciones, en el que el ser humano se acerca y distancia de Dios. Las fuerzas se seducen y se apartan en el juego eterno de lo prohibido.

Ahora bien, los personajes de Clemente Palma son seducidos y se mueven cerca de la muerte, en tanto abrazan el mal. Sin embargo, lo que sucede con ellos es que se niegan a expurgar su parte maldita para evitar la muerte. En ese sentido Baudrillard propone que “todo lo que expurga su parte

¹⁵ BATAILLE, George. (1981). *La literatura y el mal*. Barcelona: Tusquets Editores.

maldita firma su propia muerte”. Bajo esa perspectiva es que los relatos de Palma exponen su filosofía malévol. El escritor peruano deja entrever su postura decadentista al asumirse maldito a través de su escritura, aceptando y abrazando el mal, porque puede ser una certeza. Baudrillard señala además que:

El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad, no es un principio de muerte, sino, muy al contrario, un principio vital de desunión. (BAUDRILLARD, 1988: 116)

Desde ese punto de vista, el desequilibrio y vértigo que propone el mal se opone al equilibrio de lo moral; por lo tanto es un espacio de seducción. La narrativa de Palma propone que los personajes se amparen en el mal y al hacerlo se “desunan” de cualquier principio de ordenamiento ético o moral, por lo tanto, se apartan de la tradición, de la cultura establecida y defendida bajo los conceptos del orden social. La sociedad llama a que todo tienda al bien y al control moral y frente a esta crisis de control y equilibrio de la realidad aparente, el mal es la respuesta y la alternativa como vía de acceso al equilibrio absoluto y real de la esencia humana. Baudrillard propone que el mal es un “principio vital”, del mismo modo en la narrativa de Palma la vitalidad subyace al deseo de seguir el mal. Porque como señala Baudrillard “cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, sólo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un

auténtico principio de muerte” Buscar el bien implica vivir en un paraíso artificial de consenso y de equilibrio aparente; esto es: la negación absoluta de la humanidad. Negar la parte maldita es negarse a sí mismo. Sin embargo, existe el riesgo de caer en el rechazo o —en palabras de Baudrillard— caer en la clandestinidad porque cada vez que se asoma el carácter negativo vienen la purga, la repugnancia y la consternación.

En Clemente Palma, los relatos proponen y promueven esta lectura y en ocasiones algunos personajes funcionan como censores frente a la prominencia de la negatividad. La síntesis que ofrece el autor peruano es que solo debemos aceptar el bien y el mal en su medida y en sus condiciones.

La investigación aborda además, cómo el mal se abre paso en el aspecto sensorial. Desde el punto de vista de la construcción estética y formal se considera que existen relatos contruidos desde lo óptico que estarían regulados por una idea ocularcentrista. Estos textos poseen un narrador omnisciente que ve la totalidad de los hechos fuera de la diégesis, conoce cada una de las líneas de acción que constituirán el desarrollo narrativo de la historia.

Finalmente, en esta tesis se considera que la figuración de la belleza y la fealdad está muy ligada a la transgresión de sus principios estéticos. De esta forma la figura hermosa de Cristo será reescrita en la obra de Palma; del mismo

modo Satanás tendrá atribuciones de belleza que permitirán una lectura distinta. Para estos aspectos, el trabajo utilizará el análisis que desarrolla Umberto Eco en sus libros *Historia de la Belleza* e *Historia de la Fealdad* sobre la estética que ha regulado de alguna manera el pensamiento occidental de lo bello y lo feo. Además, debido a este tránsito entre la belleza de Satanás y la fealdad de Dios, se incorporará el estudio de Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Sin embargo, no solo es posible encontrar esta ambigüedad de la belleza y de la fealdad en los relatos de Palma, sino también la anormalidad de los personajes y de las relaciones sexuales y psicológicas que se desarrollan en la obra. Foucault señala en *Los anormales*

[...] se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa. ¿A qué nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos. (FOUCAULT, 2006: 69)¹⁶

Esta anormalidad estará presente en algunos relatos de Palma como consecuencia sobre todo del deseo sexual y la parafilia. En ese sentido la fealdad y la belleza se podrían resolver en la anormalidad.

En la producción de Palma, la belleza y la fealdad están ligadas al deseo y

¹⁶ FOUCAULT, Michel. (2006). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

a la transgresión, ya que son fuerzas opuestas que están en constante juego de seducción. En algunos relatos, la estética griega de belleza se contrapone con la estética cristiana, del mismo modo algunos personajes son descritos con una belleza demoníaca, estas atribuciones y comparaciones son fruto de la pugna de las ideas estéticas que subyacen en la obra: una estética que apunta finalmente a que mal y bien se necesitan para conformar el equilibrio universal.

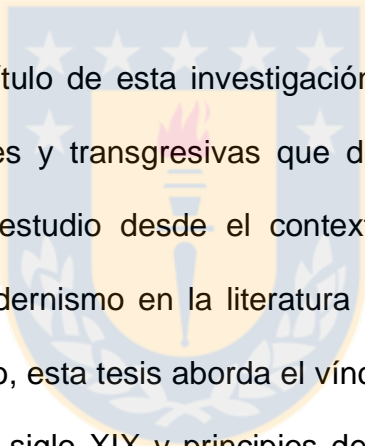


INTRODUCCIÓN

Esta tesis propone una interpretación de la obra del autor peruano Clemente Palma (1872-1946), a partir del estudio de la dimensión intertextual, malévola y transgresora que se produce en el *corpus* narrativo de sus relatos. El tránsito por un entramado textual dinámico y abierto hacia el espacio del mal, me ha sugerido que el autor propone una estética de desacralización o de búsqueda de un nuevo espacio sagrado. Desde esa búsqueda percibo interesante explicitar el discurso que el autor desarrolla a través de la transgresión del cuerpo sagrado de sus personajes, de la tradición literaria de occidente y del imaginario judeocristiano. En ese sentido la obra del autor peruano se produce mayormente desde el espacio de la reescritura.

En esta tesis se aborda el estudio de la obra de Palma como una producción narrativa única y total, sin distinciones radicales entre los distintos libros que el autor ha publicado. Ahora bien, sobre la base de esa totalidad, se prefiere estudiar cada relato o novela como pieza independiente y libre, ya que considero que cada uno de ellos es una unidad narrativa por sí misma, al margen del *corpus* en el que ha sido editado. Lo anterior surge desde la ética del lector —en la que me sitúo preliminarmente— para comprender la estética del escritor peruano. Precisamente desde la ética del lector quisiera señalar que esta investigación se basa principalmente en los libros *Cuentos Malévolos*,

Historietas Malignas, *Cuentos Verdes* y la novela inconclusa *Longhino*. Sin embargo, se incluyen en este estudio algunos relatos que solo fueron publicados en periódicos y que no fueron incluidos por el autor en libro alguno, pero que han sido organizados —póstumamente por Ricardo Sumalavia— como parte de *Cuentos Malévolos* en la fundamental recopilación de la obra de Palma, titulada *Clemente Palma: Narrativa Completa*, editada por La Pontificia Universidad Católica del Perú.



En el primer capítulo de esta investigación —con el fin de explicitar las relaciones intertextuales y transgresivas que desarrolla el autor— considero elemental abordar el estudio desde el contexto de producción y desde el espacio crítico del modernismo en la literatura latinoamericana. Al instalarme en ese escenario crítico, esta tesis aborda el vínculo que el autor establece con la estética de fines de siglo XIX y principios del siglo XX. Se explora en ese sentido la dimensión modernista y decadentista de su prosa narrativa. Además, como contrapunto de dicha estética, se considera fundamental abordar el diálogo perpetuo con la filosofía ocultista que subyace en la obra de Palma y que ha inspirado en mayor o menor medida a distintos autores románticos y modernistas. Este proceso analítico, intentará poner en diálogo la dimensión decadentista y ocultista de la obra de Clemente Palma con el espacio de la transgresión y de la desacralización. Además, se analizará de qué manera se desarrollan determinadas estéticas en la construcción de la obra de Clemente

Palma.

En el segundo capítulo, la propuesta interpretativa de la obra de Clemente Palma se basa en la dinámica dialógica e intertextual que desarrolla el autor en su obra. Esta dimensión de escritura y reescritura permite la interpretación de la obra del autor desde la dinámica del lector activo, quien es el encargado de establecer los surcos analíticos y críticos que la escritura propone. En ese sentido, se pretende establecer que la figura principal es la del lector quien crea texto y reescribe las relaciones dialógicas de todo intertexto.

La reescritura alcanza, en la obra de Clemente Palma, el espacio de lo herético, ya que los relatos del autor están en perpetuo diálogo crítico con la tradición literaria y religiosa. Esta investigación propone que dicho diálogo, en tanto plantea una verdad diferente a la establecida, se transforma en discurso herético; es decir, intertextualidad y reescritura son relecturas heréticas de una propuesta tradicional de lectura. Esto permite entender que la obra de Palma es una dinámica de relaciones dialógicas constantes que tienen su anatema en la producción intertextual. Aquí el espacio de la literatura es un espacio de dimensiones inalcanzables en el que la reescritura toma su forma sobre la base de la relectura y produce un discurso en el que lo malévolo pasa a ser la pieza fundamental de liberación y de verdad.

El tercer capítulo explora la atracción por la muerte y lo malévolo. Esta atracción se analizará en virtud de la transgresión y de la plétora sexual que los personajes reconocen en la parafilia y la exploración sensorial. La búsqueda de continuidad en el cuerpo del otro pasa a ser un espacio literario fundamental en la obra de Palma. Los personajes sucumben ante el deseo de lo prohibido de eso *otro* inalienable e inalcanzable. El autor construye su estética sobre la base de la transgresión sexual y sobre el erotismo de los cuerpos. Es allí donde los personajes logran su equilibrio espiritual y corporal, ya que la discontinuidad del ser alcanza su plenitud en la unión sexual de los personajes. Para ello, el autor recorre el arte del placer y del deseo sexual con el fin de unir dimensiones opuestas. El bien y el mal se funden en la muerte a través de la búsqueda del placer sexual. No hay, para el autor, transgresión más grande que la transgresión del cuerpo a través de lo erótico, porque de esa manera vulnera el cuerpo sagrado y alcanza su fin: la búsqueda del equilibrio universal a través del mal.

CAPÍTULO I: CLEMENTE PALMA: MODERNISMO, DECADENTISMO Y OCULTISMO

1. El modernismo de Clemente Palma: hacia una aproximación al movimiento.

En el presente capítulo se estudiará la obra de Clemente Palma en relación con las características del modernismo. No intento categorizar o clasificar la producción narrativa del autor, ni tampoco realizar una interpretación parcelada de los relatos, señalando, por ejemplo que determinado cuento es modernista o decadentista y excluirlo de cualquier otro análisis. Me interesa, por el contrario, realizar una interpretación inclusiva de los relatos para ponerlos en diálogo con aspectos estéticos y filosóficos de la época del autor. Comenzaré por citar algunos de los aspectos más importantes del modernismo y cómo se relaciona el autor con dicha estética.

El modernismo ha tenido como características fundamentales una visión rebelde, una estética narcisista y un cosmopolitismo cultural; rasgos que provienen esencialmente desde el período de crisis universal que el arte había estado experimentando durante el siglo XIX. En efecto, Federico de Onís señala que el modernismo corresponde a:

(...)la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del

espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy¹⁷.

Para Octavio Paz, este movimiento fue una:

[...]respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios- al empirismo y el cientismo positivista. En ese sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo”. (PAZ, 2008:94)

La actitud rebelde de los escritores de la época, es el espacio de fuga ante una crisis cultural y en cierto modo, una forma de reflejar el rechazo a las formas del arte que no se asociaban, según los artistas, a los momentos culturales y económicos de la sociedad de la época.

Rubén Darío utiliza, en 1888, el término modernista para referirse a la idea nueva de arte que afloraba en los poetas hispanoamericanos. Del mismo modo como lo afirma Gutiérrez Girardot, Darío señalaba que ser modernista, más allá de la estética propia de sus obras, se correspondía más bien con una actitud y el “deseo” de ser modernista, de pensar distinto y de ser rebelde ante las tendencias culturales que se habían desarrollado y se estaban desarrollando en Hispanoamérica.

Además del momento cultural en el que se circunscribe el modernismo, es

¹⁷ Onís citado por GUTIÉRREZ G, Rafael (1987) “Introducción” en *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Pág. 15

conveniente señalar que el momento histórico jugaría un rol fundamental en el cosmopolitismo de la época, a propósito de esto Klaus Meyer-Minnsemann señala:

El modernismo hispanoamericano surge cuando algunas regiones latinoamericanas, precisamente las más avanzadas desde el punto de vista económico, entran de lleno en el círculo internacional de producción y distribución capitalistas en la segunda mitad del siglo XIX. Estas regiones, en primer lugar el Río de la Plata, ejercen, por su incipiente civilización urbana moderna, su aparente prosperidad y sus promesas para el futuro, una fuerte influencia sobre la vida y la conciencia culturales del continente¹⁸. (1984: 433)

Esta “promesa de modernidad” genera, por una parte, que los escritores se abran hacia el espacio de *lo moderno*, a través de la asimilación y ensoñación de culturas que viven en la *modernidad* (Londres y Francia, por ejemplo). Por otra parte, los autores se cuestionan el problema de *lo americano*, pero lo hacen lejos de lo local: desde una visión cosmopolita porque la modernidad tiene como atañadero dicha perspectiva. Los autores entienden que no se puede tener una actitud modernista sin ser cosmopolita. A partir de esta problemática surge la estética del *collage* que subyace en las obras del modernismo como una suerte de búsqueda de originalidad. Los sentidos de los modernistas están ávidos por asimilar las rutas del arte en la otredad de la mixtura americana. Para Octavio Paz:

¹⁸ MEYER-MINNSEMANN (1984) “La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea de fin de siglo: Puntos de contacto.” En *Nueva revista de filología hispánica*, Tomo 33, N° 2, págs. 431-445

[...]la reforma de los modernistas hispanoamericanos consiste, en primer término, en apropiarse y asumir la poesía moderna europea. Su modelo inmediato fue la poesía francesa, no sólo porque era la más accesible sino porque veían en ella, con razón, la expresión más exigente, audaz y completa de las tendencias de la época.¹⁹ (PAZ: 1964: 5)

Además agrega:

Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres.²⁰ (PAZ: 1964:6)

Según Paz, la visión de una América anacrónica tuvo como consecuencia esta búsqueda de lo original y cosmopolita. Ahora bien, de esta mirada hacia Europa surge la idea recopiladora de los escritores modernistas. Sin embargo, esto no quiere decir que su producción haya sido únicamente un proceso de copia y adaptación de la estética francesa o inglesa, sino más bien de un proceso de relectura y reterritorialización de las formas artísticas europeas. Esto se explica además, ya que —según Saúl Yurkevich— el modernismo se entiende como

Avidez de una cultura periférica que anhela apropiarse del legado de todas las civilizaciones en todo lugar y en toda época. De ahí que los modernistas se empeñen en la práctica del patchwork cultural, en la tan

¹⁹ PAZ, O. (1964). "El caracol y la sirena". En Revista de la Universidad de México. N° 10260, Págs. 4-15

²⁰ *Ibidem.*

heteróclita mezcla de ingredientes de toda extracción. Sus acumulaciones no son sólo translingüísticas, como corresponde a un arte de viajeros y políglotos. [...]Los modernistas son los maestros de la parodia y el pastiche. Aman la mascarada, el travestismo, el baile de disfraz y fantasía como lo prueban sus recreaciones: la grecolatina pasada por el filtro *art nouveau*, el primer renacimiento pasado por el filtro prerrafaelista, el japonismo pasado por el filtro simbolista.²¹ (YURKIEVICH, 1976: 11-12)

El imaginario lingüístico construido por los modernistas supone un espacio de intertextualidad polisémica, lo que permite una interpretación y relectura del arte desde los “espacios literarios y culturales recolectados”.

El modernismo crea su identidad en función de la rebeldía cultural, que se ampara siempre en la exploración de diversos espacios culturales de creación y en la atemporalidad; porque su literatura era permeable a la creación mistificada y secularizada de *otras literaturas* y de *otros acervos culturales*. El modernismo es literatura disfrazada y re-creada en la búsqueda de un arte nuevo y moderno, atemporalidad y atopía clínica en el escenario de la normalidad cultural de la época; además, es un espacio transgresivo en donde el anticuerpo de la mixtura y la intertextualidad se convierten en el espacio desde donde “los modernistas se libran a la atracción por lo psicopatológico, por las desviaciones, las perversiones, por lo lúbrico y libidinoso, por lo satánico”²².

²¹ YURKIEVICH, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Tusquets. Barcelona.

²² *Ibidem*.

El modernismo rechaza las normas y todo aquello que no representa un cambio, “modernista era todo lo que volvía la espalda a los viejos cánones y a la vulgaridad de la expresión. En lo demás cada cual podía actuar con plena independencia (HENRÍQUEZ UREÑA, 1962:12)²³

Junto con esta visión de rechazo a todo lo tradicional, el fenómeno de la “secularización”, descrito por Rafael Gutiérrez Girardot —en *Modernismo: supuestos históricos y culturales*— como “Las «ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas» y el «ensayo de las nuevas creencias y renovadas mitologías»”(Gutiérrez, 1987: 20-21) va a ser fundamental en el modernismo y en la obra de Clemente Palma, sobre todo lo vinculado con el problema de la “fe perdida y recuperada” y así mismo con el sincretismo y el espiritualismo de la época. Como explica Gutiérrez Girardot, el adelanto de las ciencias ha influido de tal manera en la literatura, que se han visto dos resultados en las producciones literarias: el predominio del ateísmo y la blasfemia; y el predominio de la fantasía²⁴.

El modernismo en América tuvo como figuras destacadas a Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera

²³ HENRÍQUEZ UREÑA, Max. (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

²⁴ Gutiérrez Girardot entiende fantasía como “remate de toda descripción de seres fantásticos, evocados o sacados de las tinieblas de lo incognoscible, donde vagan las ruinas de las destrozadas creencias y supersticiones vetustas” (GUTIÉRREZ, 1987: 21)

y Manuel Díaz Rodríguez, entre otros.

Sobre Clemente Palma Max Henríquez Ureña señala:

Si la historia del modernismo no cuenta en el Perú sino con un poeta representativo, Chocano, los buenos prosistas que tomaron parte en el movimiento, empezando por Clemente Palma (1872-1946), en cuyos admirables *Cuentos malévolos* (1904) se entrelazan las influencias de Hoffmann, Poe y Dostoyevski. A este libro se agregan otros de análoga índole: *Mors ex vita* (1922), *Historietas malignas* (1925) y *XYZ* (1935). Clemente Palma dejó también una novela de los tiempos coloniales. *La nieta del oidor* (1912) y dos libros de juventud, con los que se inició en las letras: *Excursión literaria* y *Dos tesis* (1900). (HENRÍQUEZ UREÑA, 1962: 509)

Por un tiempo la crítica especializada pasó por alto la obra de Clemente Palma, esto a pesar de ser hijo de lo uno de los escritores más importantes de Perú. Este hecho puede estar vinculado con el incidente en el que el autor critica mordazmente el soneto “El poeta a su amada” de César Vallejo. La respuesta de Palma al poema de Vallejo fue la siguiente:

También es usted de los que viene con la tonada de que aquí estimulamos a todos los que tocan de afinación la gaita lírica, o sea a los jóvenes a quienes les da el naipe por escribir tonterías poéticas más o menos cursis. Y la tal tonada le da margen para no poner en duda que hemos de publicar su adefesio. Nos remite usted un soneto titulado «El poeta a su amada» que en verdad lo acredita a usted para el acordeón o para la ocarina antes que para la poesía. Sus versos son burradas más o menos infectas y que hasta el momento de largar al canasto su mamarracho no tenemos de usted otra idea sino la de deshonra de la colectividad trujillana, y que si descubrieran su nombre el vecindario

haría lazo y lo amarraría en calidad de durmiente en la línea del ferrocarril de Malabrigo²⁵.

Algunos de los estudios actuales sobre Clemente Palma señalan que es posible que este hecho haya mermado la propia carrera literaria del autor. La crítica habría marginado al escritor que se refirió en duros términos a la forma de escribir del poeta más importante del Perú. Más allá de la influencia de este incidente en el reconocimiento de la obra de Palma, lo cierto es que los estudios más importantes de su trabajo se desarrollaron recién en la década de los 80. Principalmente, a partir del estudio de Nancy Kason en su libro *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. La autora señala que el autor produce su obra en un escenario latinoamericano particularmente influenciado por transformaciones culturales de fines del siglo XIX:

Toward the end of the nineteenth century, literary expression in Spanish America underwent a marked transformation from romanticism to modernism, as a major result of the influence of the French symbolist and Parnassian poets. (KASON, 1988, 24)

Kason ubica al escritor como parte importante del movimiento modernista en el Perú y destaca algunas de sus características al clasificar en cuatro categorías los relatos de su obra: Modernistas, Heréticos, Decadentes y Fantásticos. Sin embargo, esta clasificación es demasiado parcializada, en

²⁵ PALMA, C. (1917). «Respuesta a César Vallejo», sección "Correo franco" en *Revista Variedades*, n° 499, 22 de septiembre. Pág. 45.

tanto se considera que cada uno de esas categorizaciones son parte constituyente del propio modernismo, y por cierto, de su variante decadentista. Además, la presencia, sobre todo, de lo herético constituye parte fundamental de la variable malévolá del decadentismo y del modernismo. Pese a la parcialización, la autora reconoce la presencia de lo fantástico y lo herético en la producción narrativa del autor.

Además, de Nancy Kason, se debe citar a Pedro Pablo Viñuales quien señala que respecto al “Perú finisecular (...) la corriente [modernista y decadentista] tuvo allí sus afiliados, y que Clemente Palma fue uno de los que abiertamente se vincularon a ella”. (VIÑUALES, P. 1991: 104)

Es interesante citar también que Ricardo Palma, el padre de Clemente Palma, categoriza a su hijo como modernista en una carta escrita a Rubén Darío en la que señala:

Ha dos meses le remití un artículo de mi hijo Clemente Palma contestando a Manuel de la Cruz, sobre la cuestión del Estilo. Le recomendaba que diese a conocer el artículo en la prensa bonaerense. Hoy le incluyo otro artículo de crítica literaria por el mismo autorcillo, mozo que en breve cumplirá veintidós años. Sus doctrinas literarias son, en mucho opuestas a las mías. El muchacho es modernista, y por consiguiente, entusiasta amigo de Ud.²⁶

Sin embargo, y esto puede sonar contradictorio, años después Clemente

²⁶ DARÍO, R. (1999) “Mi libro, pues, es del mismo corte de «Los Maestros», que Ud. Ha empezado a dar Luz” en *Epistolario*. Santiago. LOM. Pág.149

Palma se referiría en duros términos a la poesía modernista, lo que de algún modo sería un intento por separarse de esta categorización y que justificaría la orientación que la escritura del autor peruano toma a partir de 1910:

¿Cuál fue la actitud hacia el modernismo, un decenio más tarde, de Clemente Palma y sus colaboradores? [...] “Parece increíble que todavía hay quien crea en la poesía modernista” consigna Clemente Palma en el número 4 de *Prisma*²⁷. Precisa su pensamiento diciendo que no cree en “aquel modernismo cuya fórmula de belleza es el neologismo estrambótico e inmotivado, el bizantinismo métrico y la rima, despampanante”. Admite que “allá por los años 1895” él y otros jóvenes se entusiasaban “vivamente por el modernismo” que se les veía impregnado con el prestigio seductor de París, la gran capital del arte. “Este modernismo literario o mejor dicho, este bizantinismo artificioso y vacío pasó pronto de moda; la necesidad se desprestigia y cae por sí sola. Naturalmente, todos los que creíamos en el *credo* modernista nos burlamos hoy de esos candorosos snobismos”²⁸

Sin embargo, pese a este intento por distanciarse del movimiento, Clemente Palma es uno de los representantes más importante de la narrativa modernista en América. Dentro de ella, el rasgo más característico de su obra está vinculado a la variante decadente. En ese contexto, la investigadora Gabriela Mora ha desarrollado un trabajo en el que explora con detenimiento la presencia de lo decadente en la obra de Palma. Para ella, la figuración del mal es una de las variables más representativa del decadentismo que desarrolla el autor. Respecto al primer libro del escritor, *Cuentos Malévolos* (1904), Mora

²⁷ Corresponde al número publicado el 1° de noviembre de 1905.

²⁸ Clemente Palma citado por CARTER, B. (1969) “Clemente Palma en *Prisma*: sobre Darío y el modernismo” en *Revista Iberoamericana*, 35(69). Pág. 475.

señala:

El mal es precisamente el hilo unificador de los relatos reunidos en este primer volumen [*Cuentos Malévolos*] de Palma, mal que veremos encarnado en acciones malvadas, en personajes que manifiestan deseos contrarios a los ideales que se fomentan desde el poder, o en figuras epítomes de lo perverso, como el diablo o el vampiro, que los decadentes renovaron con una perspectiva ideológica diferente. (MORA, G. 2000: 63)²⁹

Para Gabriela Mora, el ideal estético de Clemente Palma está basado en el mal como espacio en el que los personajes desarrollan sus acciones. Para Kason, el mal no es otra cosa que lo herético. Ambas autoras destacan con mucha precisión la estética decadentista del escritor, influida —por cierto— por el pensamiento francés de la época. Sin embargo, este trabajo propone dar un paso más hacia adelante a partir de la investigación de la intertextualidad como recurso estético para el desarrollo de ese discurso herético y/o malévolos; discurso que tendrá entre otros aspectos, la exploración de lo sensorial a partir de la descripción herética del ambiente en el que se desarrollan las acciones. A continuación se expondrá el análisis sobre la visión decadentista de Clemente Palma.

²⁹ MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

2. La forma del decadentismo en Clemente Palma

La definición que se propuso anteriormente para el modernismo³⁰ da cuenta de una sociedad que está en crisis. En América y el mundo se han estado produciendo muchos cambios durante el siglo XIX, tanto en lo económico como en lo cultural, por lo que se experimenta una sensación de catástrofe inminente. El progreso ha tomado una importancia vital en las sociedades occidentales. E. A. Carter señala en *The idea of decadence* que así como el concepto de progreso, el concepto de decadencia (decadentismo) es tremendamente relativo, por lo que la crisis (y el miedo) al progreso estaría dada por esa inestabilidad; sobre todo porque ese auge progresista tomó mayor fuerza a fines del siglo antepasado. Junto con la tendencia al progreso, existe una tendencia a ver que existe una decadencia de un proceso o de un estado. Para algunos el progreso era un enemigo de la vida, por lo tanto la moral, la prevalencia del ser humano y de su simbiosis con el mundo estaba en riesgo. E. A. Carter señala:

“The fact of progress is not denied, but increasingly large numbers of people experience the *results* of progress with an anguished sense of loss

³⁰ (...) la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy. (Onís citado por GUTIÉRREZ G, Rafael (1987) “Introducción” en *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Pág. 15)

and alienation. Once again, progress is decadence and decadence is progress”³¹. (1958: 156)

En ese ámbito, se anhela lo antiguo y lo puro, un pasado libre de la vorágine moderna que se mueve entre los territorios seguros del mundo, revirtiéndolo todo y alterando la inercia de la sociedad. En ese sentido, la variable decadente del modernismo viene a expresar esa disociación aparente con el espacio cultural local. Se produce una búsqueda novedosa que permita la fuga y el placer en ese periodo de angustia finisecular. Además, se da la “paradoja”, como señala Gabriela Mora³² de que los artistas “hallan placer en los símbolos asociados a la declinación” no a la ascensión “y lo hacen objeto máximo de embellecimiento”. Para la autora, de ahí surge la combinación de goce y de temor y “de ahí la actitud de saciedad y tedio, que impulsa a buscar nuevas sensaciones para sentirse vivo”. En esta búsqueda, el decadente se encuentra con su interior más perverso, porque —agrega Gabriela Mora— “el decadente, con el ojo y el conocimiento del naturalista, observó especialmente el amor morboso, que goza haciendo sufrir”³³ —como en «Idealismos» de Clemente Palma— “y que puede llegar a matar”. La actitud decadente se construirá, entonces, en base a los tópicos del sadomasoquismo, la necrofilia, el incesto, el vampirismo, el bestialismo y la droga. Estas connotaciones

³¹ CARTER, A. E. (1958). *The idea of decadence in French literature: 1830-1900*. University of Toronto Press, Toronto. Pág. 156

³² MORA, G. (1996). “El cuento decadentista” en *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Latinoamericana Editores. Pág. 144

³³ *Ibidem*.

culturales, han provocado que el término decadentismo se torne aún más siniestro y oscuro. En ese escenario de terror, la obra de Clemente Palma se ha vuelto muy importante, ya que es única en el acervo literario del Perú finisecular.

Nancy Kason señala que el autor peruano es uno de los principales escritores modernistas de su país. En tanto, Gabriela Mora concluye que el autor explora el modernismo, pero en su variable más decadente, esto a partir del desarrollo de los tópicos nombrados anteriormente. Sin embargo, pienso que esta exploración decadente no es una apología del mal, sino que es la búsqueda de determinada creencia.

A partir de ello, Claudio Iglesias señala:

Sería erróneo, sin embargo, considerar al decadentismo un mero vehículo de fomento de la enfermedad y la perversión. Igualmente preciso es, en ese punto, retrotraer la fascinación decadente por el crimen, la prostitución y la parafilia a un paradigma de identificación que trasciende los peregrinos diagnósticos de los médicos de la época y que se entronca directamente con fenómenos y procesos dispares, entrelazados en la evolución social del arte a lo largo del siglo XIX. (IGLESIAS, 2007: 18)³⁴.

La obra de Palma da cuenta de una sociedad que ha observado aterrada cómo el racionalismo emanado de las ciencias se ha enfrentado con la concepción tradicional de existencia y de realidad. La narrativa que el autor

³⁴ IGLESIAS, Claudio. (2007). «Prólogo» en *Antología del Decadentismo*. Buenos Aires. Edit. Caja Negra.

desarrolla en sus textos se mueve en la exploración de fuerzas latentes de lo social: la plétora sexual, el crimen, la blasfemia, el paganismo, la muerte y el mal; que se manifiestan en la crisis que se produce a fines del siglo XIX y principios del XX.

El principio simbolista del modernismo tuvo —en tanto construcción de imaginarios— como tendencia significativa la presencia de distintos animales y seres híbridos: cisnes, ninfas y centauros, entre otros. Como contrapartida y relectura, el autor peruano construye un bestiario particular, sobre el cual articula su estética. Esta presencia “animal” se estudiará a continuación a modo de interpretación de la obra del autor.

2.1. Por un bestiario decadente y gótico.

La figura simbólica del animal ha sido fundamental en el desarrollo cultural de todas las sociedades. Tótem, arma de vitalidad, espíritu, guía, alienación y muerte, subyacen bajo la figura del animal en tanto símbolo. Distintas culturas han practicado rituales de zoolatría y totemismo, por lo que el carácter simbólico del animal está relacionado con las creencias y las religiones; y bajo ese mismo criterio, ha estado presente en la evolución cultural del hombre. Las leyendas e historias fundacionales están repletas de animales en perpetuo diálogo con el

ser humano. En la cultura ha habido algunos humanos que asumen las características del animal. Bruce Wayne teme a los murciélagos y al asumir su forma vence, como contrapunto a su propia animalización, esta figura terrorífica. Tanto Hércules, en el mito griego, como Sansón, en el mito judaico, deben vencer a un león. Una vez consumada la victoria, visten la piel del animal como símbolo de su alienación. Jorge de Capadocia vence al dragón y este termina sirviéndole. Héroes y mujeres han copulado con dioses metamorfoseados en animales como Leda, Europa, Ganimedes y Pasífae, lo que ha creado un antecedente o resabio zoófilo en todas las culturas. Cabe señalar, en ese sentido, deidades como Ganesha (India), Anubis (Egipto), Abuela Araña (Hopi), Huitzilopochtli (Azteca), entre otros, cuyas figuras reflejan ese perpetuo diálogo simbólico entre el ser humano y el animal.

El modernismo tuvo a su haber una serie de animales, seres fabulosos y mitológicos como punto de desarrollo estético. En sus producciones literarias encontramos cisnes, pavos reales, unicornios, centauros, sátiros, ninfas, ángeles, etc.

El cisne³⁵, es una figura primordial en el modernismo. Como símbolo es bastante complejo. Este animal estuvo consagrado a Apolo y a Venus, con quien adquiere la mayoría de sus connotaciones simbólicas. En ese aspecto el

³⁵ Ver Figueroa Amaral, E. (1974). "El cisne modernista". En Estudios críticos sobre el modernismo. Editorial Gredos. Madrid. págs. 299-315

cisne blanco, según Bachelard, está vinculado en poesía y literatura a la mujer desnuda, pero la desnudez permitida, santa e inmaculada: la perfección que es el deseo último y el más admirable por alcanzar. Además, su canto ha sido identificado con el sonido de los amantes durante el coito.

En la obra de Clemente Palma no aparecen cisnes en el sentido simbólico que este recibe en el modernismo. En efecto en el relato “Una historia vulgar”³⁶, el autor se burla de la admiración que ha tenido, entre los escritores, la figura del cisne:

Pensé que mi buen amigo había optado por creer que el alma de su novia continuaba inmaculada, a pesar de lo que había sucedido, y que al fin había regresado a leerle el periódico al ciego. —La cree un cisne, cuyas alas blancas y oleosas ni se mojan ni se manchan en el fango. ¡Bah! ¡Debilidades humanas! (215)

Clemente Palma define la figura del cisne con palabras como “inmaculada”, “alas blancas” que no “se mojan”, pero ante esa figuración, el autor responde con una interjección de desgano y abulia, y se distancia de esos *los hombres débiles* con la frase “debilidades humanas”. El escritor peruano, conserva algunas imágenes simbólicas del modernismo, pero también desarrolla otras nuevas o dispares que —a propósito de simbolismo— aparejan

³⁶ Para efecto del análisis se utilizarán las obras completas del autor, contenidas en dos tomos. De esta manera solo se señalará la página correspondiente al determinado cuento en estudio. La mayoría aparece de ellos aparece consignada en el volumen 1, sin embargo, cuando se utilice algún texto de perteneciente al volumen 2 se explicitará su respectiva fuente.

su propia significación.

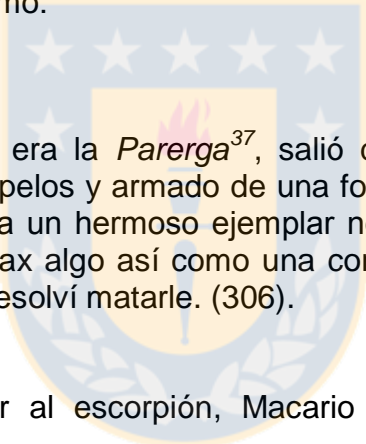
2.1.1. Orītur ab scorpiō.

En distintos relatos del *corpus* literario del autor en estudio, es posible leer alusiones a alacranes y escorpiones de una forma bastante simbólica o como revés metafórico en la construcción de sus narraciones.

Ese es el caso del cuento “El príncipe Alacrán” perteneciente al libro *Cuentos Malévolos* (1904). Para Nancy Kason, este cuento corresponde a un cuento fantástico, sin embargo — como bien señala Gabriela Mora— en el relato no existe un hecho fantástico que quede sin explicación. En efecto, el hecho monstruoso halla su fundamento en el consumo de drogas.

El relato se construye a partir de un narrador protagonista, cuyo personaje principal, Macario, sufre una experiencia perturbadora luego de la ingesta de psicotrópicos: es obligado a copular con un alacrán. Clemente Palma no se guarda reparos en la propuesta temática de este cuento y enfatiza claramente en el propósito del acto sexual de los personajes.

La serie de eventos que sufre el protagonista, comienzan cuando decide descansar luego de su tradicional ingesta de droga. No logra conciliar el sueño porque un molesto ruido proviene desde su biblioteca. En el suelo yacen libros destinados a encuadernación desde donde proviene específicamente el sonido. Debido a su estado narcótico, el protagonista no reacciona inmediatamente sino que cae en cavilaciones e interpretaciones sobre ese ruido. Finalmente decide averiguar y al escarbar entre los textos encuentra un alacrán negro con una extraña marca en su lomo:



Levanté un libro: era la *Parerga*³⁷, salió de debajo un enorme alacrán negro erizado de pelos y armado de una formidable púa en la extremidad de la cola [...] Era un hermoso ejemplar negro, que tenía grabado en el caparazón del tórax algo así como una corona ducal del color del carey. No hubo perdón resolví matarle. (306).

Luego de matar al escorpión, Macario logra conciliar el sueño. Sin embargo, la estupefacción fue total, cuando al despertar se ve rodeado de cientos de alacranes dispuestos a llevarse su vida. Un horror aún mayor se asoma cuando ve que un escorpión mucho más grande se desliza entre los demás hasta quedar sobre su cuerpo. Esta bestia atrapa los brazos del protagonista y señala:

³⁷ Este título puede aludir tanto al nombre que se le asigna a ciertos anexos de pequeños textos o a *Panerga* y *Paralipomena* de Arthur Schopenhauer *Parerga, Críticas y Réplicas* de Max Stirner. Me da la impresión que el uso del artículo "la" en vez de "una", permite que se interprete como un texto específico.

Tendré clemencia contigo —insistió con firmeza la reina—. ¿Sabes lo que buscaba el rey entre tus libros? Buscaba la ciencia del buen gobierno, es decir quería adquirir la astucia, la maldad, la inteligencia de tu especie cuando le asesinaste villanamente antes de que lograra realizar su deseo. Pues bien, yo quiero lograr por el amor lo que mi esposo anhelaba y lo que tu amor puede darme. Sí; te perdono y te amo. Tu vida me pertenece y quiero utilizarla para engendrar a un hijo que tenga mi raza y tu inteligencia. (310).

Esta imagen entrega una figura transgresiva y brutal: la de la cópula con el animal, aspecto que será estudiado más adelante³⁸. Me interesa, en este capítulo, interpretar la figura simbólica del escorpión presente en este relato. Cirlot³⁹ señala que el escorpión —octavo signo zodiacal— corresponde al periodo de la existencia humana amenazado por el peligro de la «caída» o de la muerte. El propio Macario cree que está punto de morir al encontrarse con los alacranes, por tanto, no hay cabida para otra interpretación. El veneno que porta este animal ha generado todo un simbolismo en torno a su categorización como ser fatal. Sin embargo, en el espacio del distanciamiento de la tradición cultural, este ser brutal y repulsivo portador de la voz de la muerte, entrega al mundo y al personaje la posibilidad de crear. Rompe su principio de muerte y crea un ser nuevo a través de su latente capacidad reproductiva. En ese sentido, el autor reescribe la figura simbólica del alacrán, ya que deja de ser una figura fatal para convertirse en un símbolo creador.

³⁸ Ver capítulo III

³⁹ CIRLOT, J. E. (1962). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid: Siruela. Pág. 192

Como complemento de esta idea reproductiva que subyace al alacrán de Palma, Mertens⁴⁰, identifica al escorpión con una función sexual muy importante, ya que como símbolo refleja la libido por antonomasia. Esta función sexual queda de manifiesto en el relato del autor peruano, porque toda la acción gira en torno a lo sexual y a la procreación.

Para continuar con el análisis simbólico de la figura del escorpión, es importante destacar que para la tradición, este animal estuvo vinculado con las enfermedades. También se acuñó la idea de que lo único que podía curar la toxicología de su veneno era el propio veneno. De ese mismo modo, en el relato, el protagonista encuentra la salvación en la cópula, porque para Macario lo que puede matarlo, también lo salva.

En el arte cristiano de la Edad Media, la figura del escorpión estaba ligada con la traición. Es más, en el Apocalipsis 9:10 — a propósito del pasaje de las trompetas y de las bestias del fin de los tiempos —se señala “tenían colas como de escorpiones, y también agujones; y en sus colas tenían poder para dañar a los hombres por cinco meses.” Además, en su *Bestiario*⁴¹ Tomeo, señala, en relación con el escorpión:

Soy la expresión perfecta de las oscuras fuerzas telúricas, relacionadas

⁴⁰ MERTENS, M. (1933) *L'ocultisme du zodiaque*. París: Adyar.

⁴¹ TOMEO, J. (1988) *Bestiario*. Madrid: Ed. Mondadori. P. 25.

con las tinieblas y las viejas piedras. Los hombres me temen. En otros tiempos fui protector de la diadema real y di forma a uno de los más antiguos jeroglíficos. Evocar ahora mi pasada grandeza, sin embargo, no me sirve de consuelo, porque vivir de recuerdos es como vivir entre muertos. (TOMEIO: 1988: 25)

El simbolismo destructor del escorpión, se relee y reinterpreta en la obra de Palma. Porque si bien el protagonista enfrenta la muerte, también enfrenta su redención. El autor busca y explora en los siniestros espacios de la muerte y la salvación, porque pareciera ser que a través del mal y el enigma ponzoñoso, el personaje enfrenta un nuevo espacio: el de la vida a través de la muerte. La propuesta reproductiva del escorpión implica, no solo el nacimiento de una nueva especie, sino también la anulación de la anterior. Los seres se anulan, se reproducen y existen en el fragmento de la marca y la señal de una estirpe, en el proceso refundacional de un ser privilegiado que busca ser hombre-animal, fuerza e intelecto, dominio y señorío: se propone un instinto cifrado en la filosofía de la muerte. Macario teme al escorpión porque alcanza su propia continuidad malévolamente en la genealogía de un nuevo reino animal. La figura malévolamente del escorpión, construida a través de los distintos atributos que ha recibido, se trastoca con la idea de la posesión. Macario es poseído por el símbolo de la traición (bajo la perspectiva cristiana) y por lo tanto del personaje que por antonomasia constituye lo malévolamente: Lucifer. El personaje, del mismo modo que en la perspectiva decadentista, alcanza placer y salvación en su propia declinación.

El autor construye un nuevo símbolo para el escorpión, ya que lo ubica en el plano de la redención. Esta escritura-réplica, niega la tradición y la reescribe a través de la transgresión intertextual del símbolo fatalista en uno nuevo herético: el alacrán, en tanto mal, como vehículo y medio para la salvación.

2.1.2. Faunos desolados y vetustos.

*Son oeil lascif errait la nuit comme une flamme ;
Le Satyre, Victor Hugo*

Para el modernismo, la figura del fauno⁴², el sátiro y/o Pan es fundamental. Palma escribe dos relatos en los que se presentan estos seres: “Los faunos viejos” y “El último fauno”.

El fauno, el sátiro y su divinización: Pan, es el símbolo de la naturaleza representado con cuernos que es la metáfora del sol y la fuerza de Aries, sus patas están cubiertas por un tupido vello como manifestación de la vitalidad de

⁴² Los sátiros son criaturas míticas presentes en la antigua cultura y literatura griega. A menudo se les describe como mitad hombre y mitad cabra. Los faunos pertenecen más a la tradición romana. Son mitad hombre y mitad ciervo. Por supuesto, ambos tienen cuernos, pero las cualidades que se les atribuyen eran similares

Los sátiros se caracterizan por ser muy lujuriosos, vulgares y crueles. Los faunos se describen como seres algo más finos. Sin embargo al ser identificados con la deidad Pan, se habla de ambos de manera indistinta, sin marcar las diferencias.

lo inferior, la tierra, las plantas y, por supuesto, lo instintivo: la lujuria. También se le identifica con Satanás y la existencia involutiva. Es un ser que demuestra la decadencia de quien es consumido por sus deseos inferiores.

En “Los faunos viejos”⁴³ se refiere la historia de unos viejos faunos que han sido víctimas de la ascensión de un nuevo orden divino y de su propia vejez:

En torno a los viejos faunos todo era dicha, amor, juventud, fuerza... Solo ellos venían arrastrando su decrepitud como restos de una mitología destronada. La nueva religión había entrado al Olimpo, y Júpiter, Venus, Saturno, Neptuno, Minerva y todos los dioses fueron desbandándose en derrota en el cataclismo mansamente trágico de la fe pagana. (441)

Los faunos han perdido espacio. La decadencia de una mitología los ha expatriado distantes de la lascivia y de la plétora sexual. Son personajes que han visto en el *progreso* de una nueva fe su propio ocaso. Viven de reminiscencias, son cuerpos fútiles y discontinuos con la posibilidad cierta de la muerte. La vitalidad del sexo les ha sido negada como una condición perenne e insoslayable. A la tortura de las memorias de tanto bacanal se agrega la visión de Titania⁴⁴ quien, semidesnuda y silvestre, es la gran tentación de los faunos:

⁴³ Este texto fue escrito en 1898, pero fue publicado por primera vez en *Ilustración Peruana* vol. 5, n° 1 en Lima el 2 de marzo de 1913.

⁴⁴ La referencia a Titania, en tanto reina de las hadas, forma parte de las leyendas medievales inglesas. Sin embargo, el nombre y sus atributos están más bien vinculados con el personaje de la obra *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

Como una oleada de juventud corrió por las venas de los valentudinos: se pusieron de pie para seguir a la gentil reina... pero fue en vano; la senectud les rindió. Ellos que antes corrían más que los Centauros, apenas dieron unos cuantos vacilantes pasos apresurados, apoyados en sus cayados vinieron a tierra fatigados y jadeantes. Titania soltó una carcajada argentina de burla a la que hicieron coro las agudas risas de Puck, Oberón y miríadas de geniecillos, silfos y gnomos que ocultos en el césped presenciaron las tribulaciones amorosas de los pobres faunos. (442)

En este fragmento se evidencia, además del declive y ocaso de los faunos, la propia decadencia de la sexualidad. Los faunos arden en deseos, sin embargo, están disfuncionales para concretar su lascivia. No pueden perseguir a mujeres ni a hadas porque la fuerza sexual, que era el fundamento de su vitalidad, se había extinguido. Pese a que Darío da cuenta de algo similar, pero en otros términos, en su cuento "El sátiro sordo", Palma produce un contrapunto de la figura sexualizada del fauno en la literatura modernista. Ya no es un fauno vital, ni peligrosamente sexual (considero que es extremadamente paródica la figura de un fauno con disfunción sexual), sino un fauno decrepito y sin vigor fálico. Cabe recordar al respecto que la adoración del sátiro-fauno en tanto Pan, estaba regulada por su potencia sexual. Pan era el dios de la sexualidad masculina desenfrenada y además estaba dotado de una gran fortaleza sexual. Esta característica era primordial en la antigua Grecia, al punto de que no solamente se le rendía culto a Pan, sino también al falo, al que se le atribuían poderes de protección. Palma nos presenta en este relato la fragmentación y decadencia de una imagen endiosada y recuperada en el modernismo, pero

sujeta ahora a las inclemencias de la decadencia.

El cuento “El último fauno” trata, además de la decadencia de una filosofía religiosa, el problema de la zoofilia, que será estudiado en el capítulo tercero de esta tesis. Este texto relata lo ocurrido a las deidades del Olimpo y al resto de la mitología con el advenimiento del cristianismo. Los dioses renuncian a la inmortalidad en la tierra y cada uno toma un rumbo diferente. Seres menores como sátiros se esconden en bosques, otros se suicidan y algunos claman a San Antonio (la nueva mitología) de la siguiente forma:

Yo soy un mortal como tú, y uno de los habitantes de los bosques que los paganos adoran bajo el nombre de faunos, sátiros e íncubos. Vengo en este momento á ti, enviado por mis semejantes, para suplicarte que intercedas por nosotros al Dios común. (190)

El único remanente del Olimpo es un joven faunillo que no pudo seguir al resto de los dioses. Luego de vagar por distintos lugares, solo y perseguido llega por azar a un islote y habita algún tiempo con ondinas que permanecían ocultas. Desde ahí el fauno divisa a una ursulina que junto con sus compañeras decide huir del calor, refrescándose en las frías aguas del mar. La lujuria adormecida del sátiro renace y decide recordar los raptos fáunicos. Toma a Ágata de la Cruz, la lleva hacia el interior del mar, la seduce y la ursulina decide quedarse en los brazos del fauno.

Los protagonistas tienen una formación sexual diferente. Por un lado se encuentra el fauno, quien desde la tradición grecolatina simboliza la lujuriosa en su forma más radical. En los *Dizionari dell'Arte*, específicamente en el volumen *Eroi e Dei dell'antichità*, Lucia Impelusso, plantea que

I Satiri sono raffigurati come esseri in parte umani e in parte animali, con orecchie appuntite, piccole corna sulla fronte, zampe villose e zoccoli caprini; talvolta sono ritratti con una brocca o un tirso e mentre suonano il flauto.

In ambito iconográfico i Satiri vengono spesso ritratti mentre osservano di nascosto le Ninfe bagnarsi alla fonte; talvolta invece essi amoreggiano con le Ninfe. Quest'ultimo tema può alludere al trionfo della lussuria sulla castità. (Impelusso, 2005:228)

Además, en el texto se hace explícita esta simbología lujuriosa, a través de la conducta del Fauno en tanto “padre de la generación de incubos que alarmaba a los teólogos de la Edad Media”.

Se diferencia, en términos de comportamiento sexual, de Ágata quien ha construido su vida a partir de la consagración a Cristo por lo tanto ha tenido que suprimir cualquier impulso sexual. De esta manera se construye como un sujeto asexual. Por lo tanto, la dicotomía de ambos personajes va a estar marcada por su relación con lo sexual.

En efecto, se sostiene que la simbología sexual y lujuriosa del Fauno, se ve realizada a través de su contraposición, su *otredad*: la casta Ágata. El

Fauno, en tanto representante de la lascivia y el goce sexual, está predeterminado por una tradición cultural que lo precede.

En términos del decadentismo, es importante señalar que se puede leer que cuando Ágata sucumbe al deseo sexual, está provocando su propia declinación y decadencia; ya que baja desde la esfera de la castidad para alienarse con lo instintivo: la lujuria y el deseo sexual que imprime el Fauno. Ágata se va a transformar paulatinamente en la ninfa del modernismo, ya que adquiere, a partir de este contrato de mutua seducción, el fuego lujurioso que esos seres han acumulado desde la cultura grecolatina.

Quisiera detenerme para analizar la categoría de Ninfa que asume Ágata. En el relato se nos detalla que el Fauno es el único de su especie, que fue padre de una descendencia conspicua de ícubos. De alguna forma esto lo convierte en una especie de patriarca, ya que a partir de él se puede reproducir toda una generación. Por su parte, Ágata es descrita como una joven de particular belleza:

La hermana Ágata de la Cruz [...] rubia, resplandeciente, con sus veinte años de pureza dedicados a los santos ensueños, era la más endiablada y juguetona. Toda la playa parecía alegrarse con sus carcajadas cristalinas, con sus bromas inocentes, sus carreras y movimientos llenos de gracia y ligereza. Sus carnes, castamente veladas por la capa de baño, se estremecían al entrar en el agua con la ascensión paulatina del frío. ¡Qué hermosa se ponía cuando cruzaba las manos y apretaba los dientes a cada caricia brutal de la ola! (193-194)

La descripción que se realiza de la joven, manifiesta el poder latente de su infinita y profunda sexualidad, sobre todo por la exploración de la imagen de una joven que reacciona sensualmente al contacto con su cuerpo. Las ninfas eran representadas como doncellas, que aman con vehemencia y que gozan del don de la fertilidad, por lo que se les asocia a la naturaleza creadora. Además, el término griego *nymphé* significa “recién casada” o “en edad casadera”. Estas dos ideas permiten interpretar que, si Ágata y el Fauno realizan un pacto que les permita convivir sexualmente, están accediendo a un contrato nupcial transgresivo. Esta idea tiene su sustento, ya que según la mitología griega fundacional, eran comunes los matrimonios simbólicos de entre ninfas y patriarcas de un pueblo; lo que daba como resultado una estirpe nueva o la creación de una nueva nación.

De esta forma, si el Fauno es el último de su especie y es capaz de continuar su linaje a través de Ágata, la joven simbolizaría la figura mitológica de la Ninfa. Ambos personajes buscan su continuidad erótica a través de la prolongación de su cuerpo en el cuerpo del *otro*. En *Discusión sobre el pecado* Bataille señala que “El bien está ligado al desprecio del interés que los seres tienen por ellos mismos”⁴⁵ (2005: 19). Por lo tanto, cuando Ágata decide

⁴⁵ BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires:

entregar su cuerpo y, en tanto Ninfa, continuar el linaje del Fauno a cambio de su conversión al cristianismo, está despreciándose a sí misma por un bien mayor. Ágata, según Bataille, deja de existir al negarse a sí misma porque ella está ligada al bien. Como contraparte “el mal es la existencia de los seres”⁴⁶ y el Fauno al requerir y desear prolongar su continuidad —es decir, existir— refleja la esencia del mal, ya que no se niega ni deja de existir como ser mitológico, sino que se afirma en el cuerpo y en la inexistencia de Ágata.

2.1.3. Andrónico y Astarté.

Con el pasar de los siglos, distintas culturas le han atribuido características muy importantes a los gatos: protectores, seres que pueden visitar el inframundo, macotas del demonio, etc. Es importante destacar que su simbolismo los procede, por ello he decidido incluir en este breve bestiario la figura simbólica del gato, presente en dos relatos de Clemente Palma: “Andrónico”⁴⁷ y “Tengo una gata blanca”.

En “Andrónico” presenciamos la forma predilecta de escritura del autor

Paradiso.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cuento publicado en *El Ateneo* Vol. 3, N° 14 en Lima en agosto de 1900, pp. 152 -159; y, posteriormente en *El Comercio*, Lima el 19 de mayo de 1901, pp. 3-4.

peruano: la del relato enmarcante y enmarcado. A partir de una conversación de sobremesa un narrador testigo insiste en contar una historia a su juicio, “poco original”. En el relato enmarcado, Demetrio cuenta lo que le sucedió a él y a su amada Alicia. Sin una introducción definida, el protagonista señala: “El Destino le había hecho a él, alegre, hermoso, seductor y elegante; a mí, triste, huraño, concentrado y rencoroso; y, naturalmente, Alicia le prefería. [...] Y yo sentía en el corazón unos celos profundos hacia Andrónico.” (383-384)

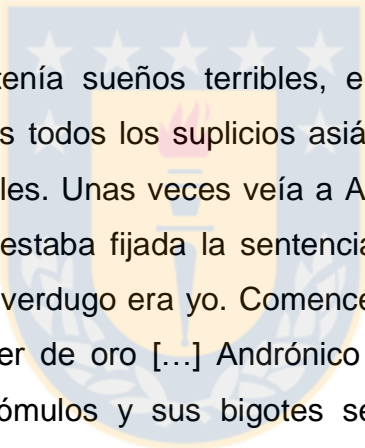
Este fragmento manifiesta con claridad el desprecio y la molestia que Andrónico provoca en el protagonista. Estos celos se ven acrecentados y generan la gran duda de la infidelidad inminente:

- Una tarde entré al tocador de Alicia y vi, en un costurero, una corbata escocesa que yo recordaba haber visto en el cuello de mi rival, corbata bordada por Alicia. Debí demudarme, porque Alicia se levantó asustada:
- ¿Qué te sucede, Demetrio mío... qué tienes?
 - Nada, Alicia.
 - Fue un ligero vahído, hija mía; ya pasó. (385)

El ambiente se transforma en ira, celos, traición y muerte. Sin embargo, las evidencias de un posible engaño, no son concluyentes. Demetrio duda de Alicia, pero además, la posibilidad de que ella lo engañe, genera muchas suspicacia, ya que en el cuento la niña es descrita como una “chicuela” que solo tenía el interés por “jugar con muñecas y en comer dulces”. La mente del protagonista surca los senderos de la duda y de la ira. La posibilidad de perder

a la enamorada quema la piel y enturbia el intelecto de Demetrio. No hay manera de remediar o sanar la enfermedad, solo se puede extirpar *lo otro*, porque es él quien no solo se roba las miradas y las atenciones de Alicia, sino también persigue y rodea el refugio de su sexualidad.

Demetrio decide asesinar a Andrónico y en la agonía de su objetivo, sus sueños se ven perturbados por *el otro*:



En mis noches tenía sueños terribles, en los que pasaban ante mis párpados cerrados todos los suplicios asiáticos en una serie de cuadros fantásticos y crueles. Unas veces veía a Andrónico atado a un poste, en cuya extremidad estaba fijada la sentencia escrita y firmada de puño y letra de Alicia. El verdugo era yo. Comencé por reventar los ojos del reo, con un largo alfiler de oro [...] Andrónico daba espantosos alaridos de dolor; por sus pómulos y sus bigotes se deslizaban hilos de sangre mezclados con el humor vítreo y acuoso, con la córnea, el iris y qué sé yo[...] (386)

El mal va formando parte del sentir de Demetrio, quien además odia la blancura de la piel de Andrónico. En otro de sus sueños se imagina envileciendo y mascullando su piel, a través del uso de ácido nítrico. Finalmente el momento de la venganza llega y Demetrio da forma a su crimen. El hecho se consuma en una cava oscura⁴⁸. Luego de algunos intentos

⁴⁸ El espacio en el que se produce el acto vengativo se relaciona mucho

erráticos por escapar, Andrónico muere para complacencia del protagonista:

Cogí una pesada botella que contenía un Tokai delicioso y, aprovechando un segundo favorable, se la estrellé en la cabeza a Andrónico, quien cayó pesadamente desde lo alto de un tonel; de dos garrotazos acertados lo rematé...

Poco tiempo después era el cumpleaños de mi mujercita y la obsequié una bolsa de calle o escarcela de piel, de una piel muy blanca, llena de incrustaciones artísticas, hechas con diecisiete metales diferentes; no tenía más que dos piedras modestas, pero muy hermosas, en el broche: *dos ojos de gato*. (389)

Lo que pareciera haber sido un homicidio, termina siendo el sacrificio de un animal en aras de una supremacía territorial. El protagonista deviene en animal al colocarse en el mismo nivel que la especie asesinada. Quizá por demencia o trastorno en crisis, la moral decadente de Demetrio se reterritorializa en el espacio del animal. Pero el animal también es transfigurado por el propio Demetrio en un ser humano, ya que, por medio de sus elucubraciones, el protagonista genera la humanización de Andrónico. Surge, entonces un crimen más abyecto aún: el hombre sucumbe a su instinto y se separa de la racionalidad; por lo tanto es un crimen en contra de sí mismo.

En el cuento "Tengo una gata blanca", el protagonista es abandonado por su amante, sin antes rogarle que por favor le regale algo que le permita retenerla en su memoria. Es así como recibe a una pequeña gata blanca. El

con "The Cask of Amontillado" de Edgar Allan Poe.

hombre decide llamarla igual que a la mujer de sus deseos: Astarté⁴⁹. Desde ese instante la gata se transforma en la extensión de su amada. Ambos mundos, el animal y el humano, se funden en la figura de Astarté. De modo que el protagonista ve sintetizados estos mundos en su gata:

¡Ah, bestia hermosa e inicua, menos inicua y hermosa que su primitivo dueño! ¡En cuántas ocasiones he deseado matarte a palos, porque he visto asomando por tus ojos, porque he visto palpar bajo tus musculitos ágiles, dentro de tus curvas elegantes, el espíritu de la hipocresía amable y solapada que anima a la Humanidad! (293)

En el fragmento se manifiesta la pérdida de fe en la humanidad como indicativo de la crisis social de la época, ya que todo lo malo proviene de lo humano. El protagonista establece una relación amorosa con su gata, a partir de la transfiguración que el animal experimenta a ojos de su dueño. El animal proyecta los infortunios que el protagonista sufrió a causa de su relación con Astarté. Tanto así que le manifiesta su amor tormentoso:

En las noches de luna he pensado en ti [...] Yo he pensado que tú eras el símbolo más perfecto del amor: te veía contemplando beatíficamente la luna, con los ojos entornados, con expresión de mansedumbre; y, sin embargo, eres cruel, voluptuosamente cruel. En vano he tratado de desentrañar, esfinge doméstica, el extraño enigma de sangre y de amor, de odio y de caricias, de complacencias perversas y de infames

⁴⁹ Es la representación fenicia de la diosa mesopotámica Innana y de su símil hebrea Astarot. También se corresponde con Afrodita de los griegos. Representaba el culto a la naturaleza, a la vida y a la fertilidad, así como la exaltación del amor y los placeres carnales. Con el tiempo fue representada como diosa de la guerra, por lo que recibía ofrendas y sacrificios extremadamente sanguinarios

delectaciones. (294)

El protagonista es agobiado por las sensaciones que el animal le provoca, surge en parte la figura del amante maldito que es necesario eliminar porque el ahogo que genera su amor es ya demasiado: “Cuando acaricio la piel de mi gata siento correr bajo el suave pelaje un estremecimiento intermitente de maligna fruición, que recorre su espina dorsal, desde el cuello a la cola, como la ondulación viajera de un espasmo de nervios[...].” (294)

En el fragmento se lee la pasión y el deseo del protagonista por estar cerca, sensorialmente, de su animal. Acaricia a su gata y percibe los estremecimientos de su cuerpo como metáfora del contacto sexual. Más adelante, el narrador señala:

Y yo acaricio a mi gata blanca, porque veo como un trasunto del alma pérfida de Astarté; la acaricio porque veo en la bestia esa crueldad instintiva, inconsciente y poderosa que ha puesto Dios en la Naturaleza, como para indicarnos que la crueldad es una hebra inevitable entremezclada en el arduo tejido de la vida. (:295)

El narrador percibe que su gata no solo es la representación o metamorfosis anímica de su amada, sino también la síntesis inequívoca de la crueldad humana plasmada por la heredad divina. En ese aspecto la fe en Dios está en decadencia, es parte de las creencias — a ojos del autor— *vetustas* como señala Gutiérrez Girardot. No hay fe en Dios porque es el responsable

del mal en la humanidad, en tanto ha sembrado desde sus inicios esa particularidad que hace de la humanidad un espacio y un lugar dominado por la búsqueda del mal y del bien.

En ambos relatos, “Andrónico” y “Tengo una gata blanca” se observa la metamorfosis o transfiguración de lo humano con lo animal. En el primer relato, Andrónico es visto como un igual que seduce y es objeto de deseo de Alicia. En el segundo, Astarté es la extensión sensual y malévola de la amada del protagonista. Ambos son animales blancos. Sobre el primero, Demetrio siente envidia y celos, por lo que desea destruir su pecho pálido e inmaculado. Astarté guarda tras un pelaje blanco y sin mancha, la oscuridad perenne y sofisticada de la crueldad; una suerte de maldad indescifrable y perpetua.

3. Ocultismo oscuro y siniestro.

En este apartado quisiera referirme a la influencia del ocultismo en la obra de Clemente Palma. Antes de ello es importante destacar que los autores decadentistas tuvieron cierto gusto por las manifestaciones de lo malévolo.

Umberto Eco señala:

La religiosidad *à rebours* de los decadentes toma además otra dirección, la del satanismo. De ahí proceden no solo la atracción por los fenómenos sobrenaturales, el redescubrimiento de la tradición mágica y oculta, un cabalismo que nada tiene que ver con la auténtica tradición hebrea. (ECO, 2007: 336-337)

En esa búsqueda, que señala Eco, por los fenómenos naturales, el ocultismo tuvo una influencia muy fuerte en autores románticos como Balzac, Nerval, Husmans, Yeats, entre otros. Hubo escritores que recurrieron intensamente en la práctica del ocultismo. Hubo otros que tuvieron una actitud más superficial al incluir temáticamente algunos aspectos teosóficos a su escritura. Según Octavio Paz, el ocultismo tuvo una influencia muy fuerte en algunos escritores latinoamericanos:

Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos —Darío, Lugones, Nervo, Tablada— se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica nunca ha señalado la relación entre el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica? ¿Escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos? En todo caso, la relación salta a la vista. El modernismo se inició como búsqueda del ritmo verbal y culminó

en una visión del universo como ritmo. (PAZ, 2008:100-101)⁵⁰

De hecho Leopoldo Lugones fue un lector muy reconocido de uno de los tratados teosóficos más importantes del ocultismo: *La Doctrina Secreta* de Helena Blavatsky, texto en el que se plantea la univocidad del saber contenido en el universo y en el conjunto de creencias filosóficas y teosóficas de la atmósfera cultural. Esta obra también desarrolla y explica la importancia del sincretismo, que consiste en combinar o reconciliar diferentes creencias religiosas o filosóficas.

En los textos de Clemente Palma se puede observar mucha congruencia con los planteamientos del ocultismo desarrollados por Helena Blavatsky. En los relatos del autor peruano, la importancia del mal como punto de equilibrio y elemento vital en la armonía del universo, es sustentado también en *La Doctrina Secreta*:

Según las doctrinas de los rosacruces tal como se han entendido y explicado por los profanos, y esta vez correctamente, aunque tan solo en parte, “la luz y las Tinieblas son idénticas e sí mismas, siendo únicamente divisibles en la mente humana”. [...] Según los principios del ocultismo oriental, las Tinieblas son la única realidad verdadera, la base y la raíz de la luz, in la cual esta última jamás podrá manifestarse, ni siquiera existir. Las Tinieblas en su base radical y metafísica, son la luz subjetiva y absoluta; al paso de la Luz, con todo su esplendor y gloria aparentes, es tan solo una mera masa de sombras; pues nunca podrá ser eterna, y es

⁵⁰ PAZ, Octavio. 2008. *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

sencillamente una ilusión.[...] (102)⁵¹

En el fragmento se plantea que lo verdadero no es la luz, sino las tinieblas, porque es el origen y el final de todo. El pensamiento judeocristiano ha construido sobre la base del símbolo de la luz y la oscuridad su teosofía. La luz representa la verdad y la salvación. En el Evangelio según San Juan 8: 12 se señala: “Otra vez Jesús les habló, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida.” En el versículo se observa cómo no solo la luz es vinculada a la salvación, sino que además esa salvación es en relación con la oscuridad. De esta manera se entiende que Dios, a través de su hijo Jesús promete salvar al hombre de la oscuridad. El artificio dicotómico de *lo bueno* y *lo malo*, se equipara a la relación de *luz/oscuridad*. Sin embargo, desde el pensamiento ocultista el valor de las Tinieblas tiene una connotación originaria y vinculante.

En el cuento “El hijo pródigo”, que será estudiado con mayor detenimiento en la sección dedicada a la herejía, Clemente Palma sitúa a Lucifer en el rol protagónico del plan de salvación. Como contrapartida, sabemos que las tinieblas, según el pensamiento cristiano, es el habitáculo de Satanás y se ha enseñado que nada bueno puede provenir de él, porque es el

⁵¹ BLAVATSKY, Helena. (1888). La doctrina secreta. Vol I. [Versión para libro digital] recuperado de http://www.amazon.com/DOCTRINA-SECRETA-HELENA-BLAVATSKY-Spanish-ebook/dp/B004PLNK4I/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1390823457&sr=1-1&keywords=la+doctrina+secreta

espacio de la maldad absoluta. De hecho, el pecador cae en las tinieblas cuando se deja llevar por las tentaciones de Lucifer.

Palma articula su relato como contraposición de esta idea, fijando a Lucifer como la pieza clave para alcanzar el equilibrio universal y lo sienta al lado de Dios para conformar la verdadera Trinidad: Dios, Jesús, Satanás:

Y se sentó a la Diestra de Dios Padre. Y desde allí, miró en torno suyo. Y una sonrisa triunfante alborozó su alma sin que subiera a sus labios: su mirada penetrante veía bajo las albas y luminosas túnicas de los santos, mártires, ascetas y demás que fueron en la tierra ejemplos de virtudes, vio, repito, la huella rojiza de su mano candente, impresa en el momento de la tentación voluptuosa o de la efervescencia de alguna pasión atizada por él [...] Y no hubo ya más distinción, ni de forma ni de esencia, entre el Bien y el Mal, entre la Virtud y el Pecado... Y fue el Gran Cataclismo de la Creación: faltando Luzbel en el Universo, el Universo murió: le faltaba el alma... Y volvió a ser la Nada. (253)

Esta forma de representar a Lucifer como pieza importante en las verdades universales, también es recogida por el pensamiento filosófico del ocultismo:

Demon est Deus inversus. Al diablo le llama ahora la Iglesia “tinieblas”, mientras que en la Biblia, en el libro de Job, se le da el nombre de “Hijo de Dios”, la estrella resplandeciente de la mañana, Lucifer. Existe un completo sistema filosófico de artificio dogmático, en la razón por la que el primer Arcángel que brotó de las profundidades del Caos, fue llamado Lux (Lucifer), el “Hijo Luminoso de la Mañana” o “Aurora Manvantárica. Fue transformado por la Iglesia en Lucifer o Satán, porque era más antiguo y de rango más elevado que Jehovah, y tenía que ser sacrificado al nuevo

dogma. (BLAVATSKY, 102)⁵²

Tanto este fragmento como el extracto del cuento de Clemente Palma, se relacionan por la relectura y reinterpretación de la figura de Lucifer. Se construye una nueva teosofía o una re-visión de la tradición cristiana.

Ahora bien, es importante establecer cómo la teosofía ocultista ha estado vinculada a la evolución intelectual del ser humano. A partir de la investigación de José Ricardo Chaves⁵³, se puede entender cómo ha surgido esta dinámica. Chaves explica que durante el siglo XVI se conformó, gracias a Antoine Faivre un campo académico denominado esoterología, que generó un proceso de autonomización de un grupo de conocimiento considerado esotérico (restringido, codificado)⁵⁴ en relación con la religión oficial, exotérica (irrestringida, popular), de carácter monoteísta, y que fue un fenómeno relacionado con el humanismo renacentista. Esta relación se debe a que la erudición, era la única capaz de mostrar la diversidad de lenguas y pensamientos filosóficos presentes en el imaginario cultural del pasado y del presente, pero también de la evolución

⁵² BLAVATSKY, Helena. (1888). *La doctrina secreta. Vol I.* [Versión para libro digital] recuperado de http://www.amazon.com/DOCTRINA-SECRETA-HELENA-BLAVATSKY-Spanish-ebook/dp/B004PLNK4I/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1390823457&sr=1-1&keywords=la+doctrina+secreta

⁵³ Chaves, J. R. (2008). El ocultismo y su expresión romántica. *Acta Poética*, 29. Págs. 101-114

⁵⁴ Cabe consignar que el esoterismo, al ser un pensamiento distinto a la filosofía y religión establecida, adquiere un carácter herético.

filosófica que distintas doctrinas habían desarrollado. Pese a verse obstaculizado por la Reforma y la Contrarreforma, siguió vivo en la investigación de alquímicos y rosacruces. En el siglo XVIII, durante la Ilustración, se tornó masónico y hermético. A fines de ese siglo y a principios del siglo XIX se volvió ocultista. En ese periodo, el pensamiento ocultista tuvo un “aliado ideológico” fundamental: el Romanticismo, que ya estaba sentando su fuerza intelectual en la literatura y las artes, además de estar evidentemente traspasado por los ideales de la Revolución Francesa. (CHAVES, 2008: 104-105)

Finalmente, se puede hablar de ocultismo desde el siglo XIX. Este término es utilizado por primera vez por el francés Éliphas Lévi, quien entiende el ocultismo como:

[...]una particular metamorfosis del esoterismo en la que el paradigma científico y modernos se impone sobre el discurso mágico en tanto procedimiento, con lo que, por ejemplo, se comienza a hablar más de “ciencias ocultas” que de “artes herméticas”. En ese sentido, esoterismo es el término general (el proceso), que se remonta a varios siglos atrás y que incluye distintas corrientes, y ocultismo es uno particular (la cristalización en el siglo XIX)⁵⁵ (CHAVES, 2008:105)

El pensamiento ocultista es “mágico en tiempos de modernidad y secularización, es magia post-ilustrada y por tanto, aunque lo oculto y lo

⁵⁵ Eliphas Lévi citado por Chaves, J. R. (2008). El ocultismo y su expresión romántica. Acta Poética, 29. Pág. 105.

ilustrado sean enemigos ideológicos, se reconoce de ambos la necesidad de una argumentación racional incluso para defender lo irracional. (CHAVES, 2008:105). El sustento fundamental es lo imaginario: lo inexacto. Subjetividad y sensibilidad del universo: pluralidad de organismos y materia viva⁵⁶ que crece simbióticamente para sostener el equilibrio del cosmos. Sin embargo, sufre una gran censura en el plano teórico como señala Ioan Culianu:

La gran censura de lo imaginario desemboca en la aparición de la ciencia exacta y de la teología moderna. En el práctico, el resultado es la aparición de las instituciones modernas. En el plano psicosocial, es la aparición de todas las neurosis crónicas, debidas a la orientación demasiado unilateral de la civilización, reformada, a su rechazo de lo imaginario⁵⁷

Como evidencia de la presencia del ocultismo en los relatos de Clemente Palma, quisiera continuar con el cuento "El nigromante"⁵⁸. En este relato presenciamos la historia de un viejo conde, que ha sido abandonado por su mujer al haberse enamorado de un caballero cruzado. El conde decide

⁵⁶ Sobre la materia viva, Helena Blavatsky señala: "Ya se ha dicho antes que el Ocultismo no acepta nada inorgánico en el Kosmos. La expresión "substancia inorgánica" empleada por la Ciencia significa simplemente que la vida latente, durmiendo en las moléculas de la llamada "materia inerte", es incognoscible. TODO ES VIDA, y cada átomo, aunque sea de polvo mineral, es una VIDA. Si bien se halla fuera de nuestra comprensión y percepción, puesto que está fuera del límite de las leyes conocidas por quienes desechan el Ocultismo." (BLAVATSKY, Helena. (1888). *La doctrina secreta. Vol I* pág. 235)

⁵⁷ Ioan Culianu citada por Chaves en "El ocultismo y su expresión romántica". Acta poética 29, (2). Pág. 107

⁵⁸ Cuento publicado en 1913, París; en una segunda edición de *Cuentos malévolos*

apartarse para siempre de la vida normal: “Rotas las relaciones con los hombres, el conde se había entregado al estudio de la nigromancia, la cábala, la alquimia y demás ciencias que le ponían en contacto amistoso con el diablo.”
(321)

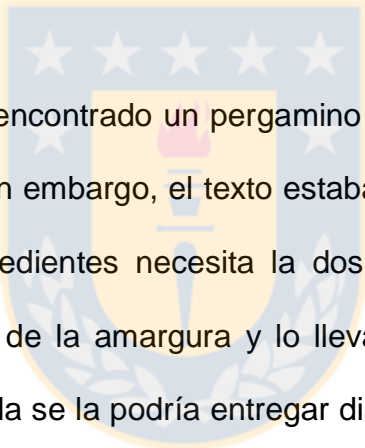
Es interesante la búsqueda de la verdad que intenta realizar el conde. Para él, el caballero cruzado representa la variable católica del cristianismo, por lo que busca refugio en el espacio de la oscuridad: en las tinieblas de Lucifer. Decide estudiar nigromancia, que es la rama de la magia que consiste en la adivinación, a través de ritos con las vísceras de los muertos, por medio de ello pretende contactarse además con espíritus. También decide dedicarse a la cábala. La cábala es una escuela esotérica vinculada al judaísmo que consiste en interpretar la simbología del pentateuco y a partir de ello, interpretar los símbolos del universo con el fin de alcanzar la verdad. Además, el conde estudia la alquimia, que es una protociencia consistente en mezclar y transformar metales y también el propio espíritu.

Junto con el estudio de esas ciencias, el conde no da tregua a su idea de venganza contra la humanidad, por lo que encierra a su hija con el fin de que no se convierta en adúltera:

No quería el conde que su hija viera a los hombres ni escuchara sus fermentadas palabras, para que su corazón no latiera un día a impulsos de

la pasión amorosa [...] ¡Que ame a Dios o al diablo, porque estos no se dejan engañar y tienen siempre a su alcance el goce supremo de la venganza! Pero mejor es que no ame a nadie, ni a mí. (321)

Palma, a través del discurso del narrador, sitúa en un mismo espacio al diablo y a Dios por su carácter vengativo, lo que también afirma esta idea que tiene sobre el equilibrio universal logrado por ambas fuerzas. Además traspasa su mal a su hija y concibe que la naturaleza propia de la humanidad y de la mujer es abrazar el pecado y el *mal*.



El conde había encontrado un pergamino con una fórmula especial para alcanzar la felicidad, sin embargo, el texto estaba borroso y entiende que, pese a tener todos los ingredientes necesita la dosificación precisa para crear el brebaje que lo sacará de la amargura y lo llevará a la felicidad. Comprende, entonces, que la fórmula se la podría entregar diablo, así que decide invocar su presencia. Durante el transcurso del cuento, el hombre entra en contacto, según él, con Satanás en su afanosa búsqueda de la felicidad. La idea de felicidad representa la búsqueda de un equilibrio perdido, producto del engaño sufrido por el conde.

Los personajes de los relatos de Palma intentan afirmar su vida a través de la inmersión en lo oculto y en lo prohibido, estudian ideas filosóficas ocultas sobre secretos divinos inexistentes, mientras que otros claman al demonio con el fin de purgar sus afecciones.

En su libro *Historietas Malignas* (1925), Clemente Palma vuelve su atención a la exploración temática del problema del ocultismo. A través de su novela breve “*Mors ex vita*”⁵⁹, el autor abordará el tema del espiritismo y la comunicación con los muertos. El relato comienza con una serie de sesiones espiritistas que el narrador testigo se dedicará a desenmascarar, por tratarse — según él— de mera “superchería”. En las sesiones, los *médiums* dicen comunicarse con muertos, sin embargo, Marcelo irá desentrañando todos los fraudes que padece su amigo Loredano (protagonista de esta historia); asiduo e interesado en el aspecto espiritista del ocultismo.

A través del narrador testigo, Clemente Palma se sitúa en una perspectiva escéptica de un procedimiento que era bastante popular y que generó mucho interés en la escena cultural de los siglos XIX y XX. Además agrega que, en tanto procedimiento *snob*:

A nosotros, como a todos los que se dedicaron a las experiencias espiritistas, nos pasó al cabo de algún tiempo el fervor de estos estudios. ¡Tanto nos atiborramos de misterios y maravillas de ultratumba y de ocultismo, que, al fin, vino el hartazgo y el cansancio, y nuestras sesiones fueron poco a poco distanciándose hasta cesar del todo! (V2: 15)

El personaje señala que luego de un tiempo, perdió el interés y asimiló

⁵⁹ Esta novela breve aparece agrupado en el volumen 2 de las obras completas de Clemente Palma, esto se indicará adecuadamente en las citas del cuento a través de la sigla V2.

una posición muy distante y escéptica de estas sesiones. Pese a ello siguió visitando a su amigo, Loredano, quien luego de un tiempo cayó presa del más terrible de los males: *el amor*. El relato cambia de dirección y se centra en la figura de Loredano quien sufre las penas de amor por Lodoiska. Esta joven “de cutis blanquísimo que parecía hecho con pulpa de rosas pálidas, tenía [...] una de esas bellezas sorprendentes y extrañas que explican fácilmente la pasión más absorbente” (V2: 18), había cautivado el corazón del protagonista, quien nada había revelado sobre este amor y que veía devorado su corazón por el “cáncer” del sentimiento no correspondido.

En todos los relatos del autor, el amor es tratado como un lugar de transgresión anímica, en el que los personajes sucumben y padecen una afección tortuosa emanada de ese sentimiento: son esclavos del deseo amoroso, por lo tanto están marcados por la fatalidad.

Para el pesar de Loredano, su amada Lodoiska está a punto de casarse y no manifiesta ninguna atracción por el joven. Sin embargo, Loredano se contenta con transformarse en su íntimo amigo, quien escucha con pesar, dolor y con algo de masoquismo, las ansias de la niña por unir su vida con su prometido.

Al pasar el tiempo, Lodoiska advierte los sentimientos que someten a

Loredano:

La hermosa niña con las más cruel candorosidad descubrió su corazón y sus ensueños, sin sospechar toda la amargura que, con sus confidencias, hacía sufrir a su reciente amigo. Este se dio cuenta de su desventura y de la inutilidad de acariciar la más remota esperanza...
¡Pobre niña! ¡Cuando faltaba apenas un mes para embarcarse con su padre en el viaje de regreso para realizar la soñada felicidad de su amor, murió víctima de violenta y aguda fiebre tífida...!⁶⁰ (V2: 19)

La niña se entera de los sentimientos de Loredano y muere sin lograr su deseo: el matrimonio. Clemente Palma coloca al lector en una situación bastante interesante, ya que es el encargado de completar y definir la causalidad de la muerte de Lodoiska. ¿Muere, acaso por la enfermedad o por la revelación de una verdad? ¿Será que el “sentirse” amada provoca su declinación? Desde mi perspectiva, la intensidad del amor de Loredano va haciendo mella, paulatinamente, en el corazón y el ánimo de Lodoiska hasta llevarla a la muerte; pues el protagonista sobrevive, al no tener mayor posibilidad con su amada, a través de la asimilación espiritual de las historias amorosas que la joven le refiere y se alimenta de esa energía emocional y sensual.

El fatalismo aumenta, porque luego de la muerte de Lodoiska, Loredano cae gravemente enfermo: “En efecto, poco después de que acostamos a mi

⁶⁰ Esto alude, aparentemente, a la fiebre tifoidea.

amigo en su lecho, llegó el facultativo, quien después de prolijo examen, diagnosticó una fiebre cerebral⁶¹ de la peor clase.” (V2: 20). Marcelo se hace cargo, junto con las tías del protagonista, de los cuidados de su amigo. Luego de muchos días de convalecencia, Loredano recobra el sentido y explica su fatal pérdida:

Apenas hubiera desaparecido de mi vista la nave que la llevara, había resuelto matarme. Pero ella se quedó aquí ... conmigo... murió.... No quiso que me matara. Era Lodoiska Frogner, la hija del embajador de Noruega. ¡Mírala, cuán bella era!... ¡Mírala, Marcelo, en esa admirable pintura de Lazló que está allí sobre mi escritorio, cubierta por un velo! Es ella, la dulce y noble Lodoiska, que no habría de amarme jamás... ¡oh, que bella era, Marcelo, qué bella! ¡Fue una depravación de Dios el destruir tan maravillosa obra! (V2: 25)

El estado de aflicción de Loredano se vuelve enfermizo e intenso, y en un afán de recuperar la figura de la amada y llegar a ella, decide retomar sus

⁶¹ Según los terapeutas, este tipo particular de calentura se produce por el clima caliente y húmedo que impera en las regiones mames durante el verano, estación en la que el número de pacientes afectados de fiebre cerebral aumenta. A veces, esta afección aparece también como una complicación de la infección estomacal, enfermedad que se produce en los niños "por jugar en los charcos de agua sucia", afirman los terapeutas. La fiebre cerebral se caracteriza por una temperatura tan elevada, que el paciente "a veces se tuerce, se engarota, la columna se le afloja y echa espuma por la boca", señalan los curanderos. En opinión de los terapeutas del grupo, esta calentura ataca al cerebro. El diagnóstico se establece mediante la "clarividencia"; se trata de una práctica que consiste en ver el mal en el "pomo", esto es, en una botella o en una copa grande, con agua, colocada en el centro de la mesa o en el altar del terapeuta. Una vez que ha visualizado la enfermedad, el especialista entra en trance, estado durante el cual "Dios le revela" el tratamiento que debe ser aplicado al paciente. Me parece muy interesante destacar esto, ya que, la alusión a una enfermedad descrita por la cultura chamánica americana, es el único elemento propio del acervo latinoamericano que se presenta en la escritura creativa de Clemente Palma. Además, considero fundamental destacar que la anamnesis responde a un procedimiento metapsíquico, sinónimo del ocultismo.

antiguas sesiones de espiritismo:

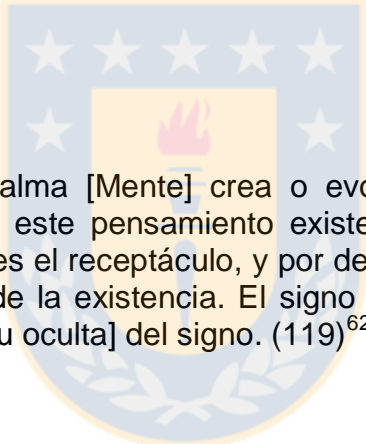
¡La vida no es sino el nexo entre la realidad eterna y la realidad efímera, entre la realidad del alma indestructible y la realidad del cuerpo transitoria y formal! ¡Sí la realidad del ser persiste, y nos es dado, aunque en forma imperfecta aún, rehacer el contacto con la forma desaparecida, es claro que podremos *ver* a los seres que amamos y perdimos, ¡es claro que *podré verla de nuevo, hablarla, oírla!*... (V2: 29)

Marcelo temía que este momento llegara, sabía que era inminente que el deseo amoroso interrumpido del pobre Loredano rozaría los fondos más inciertos de su locura. En el fragmento, el protagonista plantea una verdad amparada por cierto en lo teosófico surgido desde el ocultismo. A través de este procedimiento, el autor va a enfrentar al lector —por medio de la figura escéptica de Marcelo— ante la dicotomía del descrédito de los procedimientos esotéricos y el ánimo positivista y científico que había cimentado, desde hace muchos años, sus bases en el pensamiento de la época.

Nos enfrentamos, en el relato, a un nuevo rito espiritista. Por supuesto, dada la caracterización de los personajes. Marcelo decide acompañar a su amigo en una nueva sesión, en un afán amoroso y leal, pero sin abandonar la incredulidad que estos hechos le producen. Con una sensación de lástima y burla, el narrador cita los argumentos que introducen el rito celebrado por Loredano y del que son parte sus tres tías:

Si creemos, como creen íntimamente aún los mismos detractores del espiritismo, que hay un alma, que es algo distinto de la imple mecánica nerviosa, muscular y funcional de los organismos humanos, tendremos que admitir la supervivencia de esa alma sobre la grosera descomposición orgánica. (V2: 33)

En este fragmento, el autor integra una de las ideas fundamentales del ocultismo, descrito en la *Doctrina Secreta*: la idea del alma. En el ocultismo el Alma, vinculada con la mente, es un elemento trascendental que tiene la capacidad de dar vida universal y existencia a la Materia. Al respecto, Helena Blavatsky señala:



Cuando nuestra alma [Mente] crea o evoca un pensamiento, el signo representativo de este pensamiento existe grabado por sí mismo en el fluido astral, que es el receptáculo, y por decirlo así, el espejo de todas las manifestaciones de la existencia. El signo expresa la cosa, la cosa es la virtud [escondida u oculta] del signo. (119)⁶²

Desde esta idea del alma como elemento creador, surge la posibilidad, en el espiritismo, de recrear y evocar un pensamiento. Loredano produce esta manifestación anímica de Lodoiska a través del rito. Además, en la explicación de Loredano se señala que:

La teoría espiritista sostiene que las almas, desprendidas del cuerpo por

⁶² BLAVATSKY, Helena. (1888). La doctrina secreta. Vol I. [Versión para libro digital] recuperado de http://www.amazon.com/DOCTRINA-SECRETA-HELENA-BLAVATSKY-Spanish-ebook/dp/B004PLNK4I/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1390823457&sr=1-1&keywords=la+doctrina+secreta

el fenómeno físico y químico de la muerte, continúan ligadas por el vínculo afectivo a la humanidad viva de que formaron parte, y, aunque continúan existiendo y viviendo en un plano más puro de la realidad, es posible restablecer, imperfectamente por ahora, el contacto con ellas, por medio de la excitación de la fuerza anímica, lo que se logra procedimientos especiales fundados en la concentración del pensamiento y de la voluntad. (V2: 33-34)

El discurso que profiere el protagonista, tiene su referente claro en lo expresado por el ocultismo, de esta manera se puede afirmar que, si bien no existen antecedentes del todo claros del ejercicio del ocultismo por parte del autor; probablemente, Clemente Palma estudió los fundamentos de las teorías del ocultismo y conoció los procedimientos espiritistas que se realizaban en dicha época. Además, durante el transcurso del relato, el autor manifiesta un dominio muy profundo de las partes del rito y de la disposición que toman sus participantes.

El relato continúa y en medio de la sesión se manifiesta la presencia de Lodoiska, quien habla a través del cuerpo dormido de Marta (una de las tías del protagonista):

En efecto, sobre la cabeza de Marta se vio como un tenue y vaporoso bulto que simulaba vagamente la forma de una cabeza y que se desvaneció inmediatamente. Loredano se levantó violentamente para detener la forma y cayó de nuevo, sollozando como un niño en los brazos de Filomena. (V2: 38)

Ante esta visión inverosímil e imposible, Marcelo interrumpe la sesión al encender la luz y termina con algo que sus ojos no pueden creer. El positivismo del narrador se enfrenta a la imposibilidad de la presencia de Lodoiska, materializada a través de una sesión espiritista. La impresión es insostenible y Marcelo, muy turbado, decide abandonar la casa ante la mirada de rencor de su amigo, quien lo juzga por haberle arrebatado la presencia de su amada. Posteriormente, en el relato se refiere que las sesiones continuaron, pese a los intentos de Marcelo por interrumpir los ritos y evitar así la posible demencia de su amigo:

Todas las veces que nos vimos a solas me hablaba de su anhelo de volver a evocar el alma visible de su Lodoiska, y de su esperanza de que llegara a materializarse y a hacerse tangible. Se habían dado muchos casos de estas reencarnaciones fugitivas y consignadas en las obras teosóficas, que él había leído. Procuré disuadirle de un intento que me parecía absurdo, pero, naturalmente, sin conseguirlo. [...] tuvimos tres sesiones más, en las que se repitieron con pocas variantes las escenas de la primera evocación. (V2: 38-39)

Para Marcelo, el estado de locura y obsesión de su amigo era insoportable, anheló muchas veces que se recuperara, por lo que decidió no participar más de los ritos. Pronto la tristeza desapareció del rostro de Loredano, lo que fue para Marcelo un signo inequívoco de que algo no andaba bien. Pero al consultar por las sesiones, extrañamente Loredano le ruega que es mejor dejar en paz el alma de Lodoiska. Marcelo teme lo peor: que

efectivamente haya logrado la materialización de la joven.

Después de una serie de pormenores, Marcelo logra infiltrarse a escondidas en una sesión de espiritismo en compañía del médico más prestigioso de la ciudad. Durante el rito, ambos observan cómo las tías del protagonista se duermen lentamente, una primero y la otra después:

Al dormirse Hipólita, la *aparición luminosa se apagó*, y vi o creí ver, durante el espacio de tiempo que medió entre el sueño de Hipólita y la extinción del punto de luz, la *presencia de un quinto cuerpo opaco, de una quinta persona viva dentro de la biblioteca*. Después, la obscuridad más completa saturó la habitación y no pudimos ver nada más. Pero *oímos*. Oímos, pocos segundos después, ruido de besos y suspiros, el ruido blanco de la presión corporal sobre los cojines y muelles del *causy corner* del escritorio. (V2: 49)

Ante el terror de una relación incestuosa, Kellermann enciende la luz e interrumpe la sesión, se oye el grito desgarrador de una voz que no parecía humana, Loredano con el rostro desfigurado huye entre una risa siniestra. El doctor da fe de que las mujeres han muerto y la casa sucumbe a la perdición absoluta, ya que Loredano le prende fuego e intenta suicidarse lanzándose, mientras portaba el cuadro de su amada, hacia las llamas. Logran salvarlo y es encerrado en un manicomio.

Cuando Marcelo le pide al doctor Kellermann que lo acompañe a la sesión, lo hace en un intento de recuperar la racionalidad al incluirlo, en tanto

hombre racionalista y de ciencia. De esta forma, el narrador intenta salvarse de esta nueva práctica teosófica que parece remover los cimientos de la realidad. Sin embargo, el doctor Kellermann, para sorpresa de Marcelo, aparece incluido, tiempo después, como miembro de la *Teosophical Society of Psychical Researchs*⁶³ de Nueva York. Con este cambio en las acciones, Palma nos muestra una especie de conversión desde la ciencia positivista a la Teosofía, ya que encarna lo racional en la figura del doctor, quien no acepta los hechos, pero que finalmente termina abrazando la misma doctrina que Loredano. Lo interesante es que la prueba de la concreción del acto de espiritismo que realiza Loredano se sostiene en que tiempo después, Marcelo se entera, a través de un hombre que por azar quiso referirle una historia singular digna de ser relatada y que no revestía lógica alguna, sobre la exhumación del cuerpo de una pobre joven. Esta mujer no pudo llegar a concretar su matrimonio, a causa de una enfermedad que terminó con su vida: Lodoiska:

Yo recogí el triste despojo y lo coloqué en el ataúd, pero antes dirigí una mirada a la piedra de la sortija. Tenía finalmente grabado un escudo nobiliario, con un árbol frondoso, olmo, haya o encina, y encima la inscripción *Surgit per ser..*

— ¡La sortija de Loredano! — exclmé lleno de estupor.

— No sé de quién. Pero lo más terrible fue que al hacer la traslación del cadáver a su nueva caja, una parte del vestido o mortaja, que de ambas cosas tenía, se enganchó en una de las piezas de plata del primitivo ataúd y, rompiéndose la podrida tela, dejó caer nuestros pies... algo que no puedes imaginar...

— ¡Realmente... no acierto con lo que pudo ser!

⁶³ La Sociedad Teosófica fue fundada por Helena Blavatsky en Nueva York el 17 de noviembre de 1875.

— Pues... ¡la osamenta de un pequeño feto de seis o siete meses! (V2: 56)

Loredano logró la materialización de Lodoiska, al punto de la procreación de un bebé a pesar del estado mortuorio de la joven. En este caso el deseo de Loredano se concreta en la teosofía, ya que no logra encontrar la verdad ni la libertad en los principios fundamentales de la fe cristiana, que promueve el distanciamiento de las realidades y por ende de los cuerpos.

El procedimiento de la cópula a través de la muerte también ha sido desarrollado por Clemente Palma en el cuento “La granja blanca”⁶⁴. Si bien en ambos se observa la necrofilia, no lo consideraré en este capítulo, ya que será estudiado en el capítulo tercero de esta tesis de investigación. Sí me interesa hacer referencia a cómo los cuentos rompen los límites de la realidad, por medio de la exploración de las creencias del ocultismo. En “*Mors ex vita*”, el narrador nos refiere una historia en donde abiertamente se manifiestan las sesiones de trato con espíritus. En cambio en “La granja blanca”, no se explicita en ningún momento este tipo de actividades, pero subyace en las acciones de los personajes el vínculo entre vivos y muertos.

En ambos relatos, el amor y la desesperación por la pérdida de la amada se traducen en la pérdida de la realidad de sus protagonistas. Del mismo modo

⁶⁴ Este cuento es recogido en el volumen 1 de las obras completas de Clemente Palma

como Loredano enferma y pierde el conocimiento, el narrador protagonista de “La granja blanca” sucumbe ante la desesperación por la muerte de su amada Cordelia:

Al llegar a la casa de Cordelia vi la puerta cerrada y gran gentío. Pregunté el motivo, lívido de ansiedad, loco de angustia; un imbécil me respondió: — ¡La señorita Cordelia ha muerto! Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido. Cuando volví en mí me encontré en la casa de mi maestro, situada a poca distancia de la casa de Cordelia. Volé a la ventana y a la abrí de par en par: la casa de Cordelia estaba como de costumbre. Salí corriendo como un loco, y entré en la casa de mi novia. (260)

Ante el desconcierto de la muerte de su amada, el protagonista se desmaya y luego regresa a la casa de su novia y encuentra todo en orden. Es más, la propia madre de Cordelia le dice que su amada está en el jardín. La relación entre ambos se concreta y tienen una hija. En el desenlace de este cuento se nos refiere que Cordelia había muerto efectivamente, sin embargo, había concebido a una niña junto con su amado. Este hecho transgresor se produce como causa fatalista de la relación con una muerta. El protagonista vive en contacto con el espíritu de Cordelia que se reencarna en su pequeña hija.

CAPÍTULO II: INTERTEXTUALIDAD: HEREJÍA Y LECTURAS EN EL ESPACIO

"Quomodo cecidisti de caelo, lucifer, fili aurorae?!"
Isaías 14:12-14 Biblia Sacra Vulgata (VULGATE)

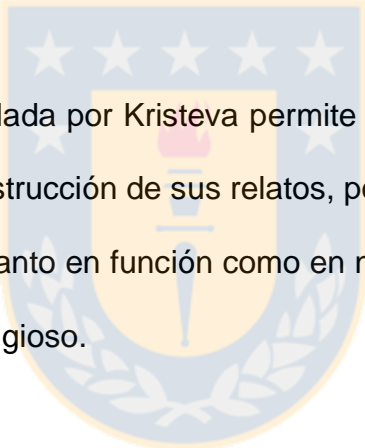
Una de las características fundamentales de los autores modernistas, dice relación con su afán coleccionista, en el sentido que nutren su obra partir de otros discursos. En el capítulo anterior, se observó cómo este procedimiento dialógico, constituía un rasgo fundamental de sus producciones.

A partir de esa idea, esta investigación de la obra de Palma, pretende mostrar que la intertextualidad es fundamental para la construcción de las relaciones internas y externas de sus relatos.

La producción literaria del escritor peruano surge a partir del diálogo con textos de la tradición literaria, mitológica y cristiana. Sobre la base de esta construcción dialógica, es posible observar cómo el diálogo intertextual se produce en los niveles de la forma y el fondo de estos cuentos.

El procedimiento sobre el que el autor peruano basa su trabajo intertextual dice relación con la transformación y réplica del texto literario. Según Julia Kristeva:

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto (s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto. La ciencia paragramática debe pues tener en cuenta una ambivalencia: el lenguaje poético es un diálogo de los discursos. Un texto extranjero entra en la red de la escritura: ésta lo absorbe según leyes específicas que aún están por descubrir. Así en el paragrama de un texto funcionan todos los textos del espacio leído por el escritor. En una sociedad, alienada a partir de su propia alienación, el escritor *participa* mediante una escritura paragramática. (KRISTEVA, 1978: 235-236)⁶⁵



La idea desarrollada por Kristeva permite entender el procedimiento que Palma utiliza en la construcción de sus relatos, porque en ellos es posible hallar esta *escritura-réplica*, tanto en función como en negación de otros textos, sobre todo los de carácter religioso.

El concepto de intertextualidad, presente en la estética del autor, se sostiene, además, sobre la base de la idea de citación y transformación desarrollada por Beristain en *Análisis estructural del relato literario*, quien señala que “al ser tomado [un elemento intertextual] del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma” (BERISTAIN, 1996: 269). Para el autor esta idea es fundamental, ya que, en efecto, sus relatos incluyen elementos de otros discursos (pictóricos,

⁶⁵ KRISTEVA, Julia. (1978). *Semiótica. Vol. I.* Madrid: Editorial Fundamentos

musicales, literarios, etc.) con el fin de generar una nueva interpretación de la teoría y de la estética literaria, pero por sobre todo, este procedimiento le permite re-leer lo religioso, fundamentalmente, la filosofía judeocristiana.

Ahora bien, la idea de Beristain sobre el uso de lo intertextual, permite acceder con mayor propiedad a la comprensión de la obra de Palma, porque la recontextualización es el procedimiento sobre el que se construye el espacio narrativo. Los relatos de Palma aluden a historias que son descontextualizadas y luego recontextualizadas, de manera transgresiva: el discurso citado es reordenado en uno nuevo.

Como todo procedimiento intertextual, la figura del lector es muy relevante. Ya que el discurso *recolectado* por el autor requiere de las habilidades de determinado lector capaz de establecer y restablecer las relaciones intertextuales que propone la obra: el lector es el encargado de completar el significado de un texto a partir de su acervo cultural. En ese sentido, Claudio Guillén sostiene que:

Para el lector se trata más bien de completar, de seguir sintiendo y pensando y asociando recuerdos, de seguir “escribiendo” en el sentido mental de la palabra, hablando consigo mismo, engarzando citas, demarcando zonas intertextuales. Estamos en el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio. La frontera entre las cosas visibles y las imaginadas resulta hartamente borrosa. Y es el crítico quien la determina. La intertextualidad se convierte en una oportunidad para el lucimiento del

lector muy leído. (GUILLÉN, 2005: 293)⁶⁶

La idea de Guillén sobre el *lector-escritor*, aporta luces significativas para entender el recurso intertextual, no solo en la obra de Clemente Palma, sino también de la literatura en general. De esta forma, la intertextualidad es un espacio dialógico entre las lecturas del escritor y las del lector. Es el espacio en el que ambas lecturas se juntan para producir un sentido nuevo. Por esta razón, la intertextualidad consiste más que en escrituras y reescrituras en lecturas y relecturas, dado ese encuentro cultural. Este encuentro permite entender la obra de Palma en perpetuo diálogo con la tradición cristiana. En el espacio de lo intertextual, las lecturas del lector encuentran su reflejo en las lecturas del escritor. En ese sentido es posible entender la intertextualidad como reflejo de lecturas mediado por la impresión contextual que genera la acción de leer.

A partir del procedimiento de intertextualidad que desarrolla el autor, es posible observar que dicho recurso puede ser entendido como un discurso herético. Para sostener esta idea se recurre a la acepción etimológica de *lo herético* que—según Enrico Riparelli— se define como:

⁶⁶ GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.

Il termine *hairesis* significa nella lingua greca una scelta, tipica per esempio dei diversi indirizzi filosofici, senza esprimere con questo una precisa valenza negativa. Nelle *Lettere* paoline, invece indica la divisioni in seno alle comunità cristiane a causa di deviazioni ed errori dottrinali, e tale accezione negativa sarà acquisita come definitiva nella storia del cristianesimo. (RIPARELLI, 2006:11)

En esta cita, herejía se define como una concepción filosófica distinta a la aceptada tradicionalmente. Se puede afirmar entonces que un proceso intertextual implica una reconstrucción y una relectura de determinados principios estéticos y de particulares tradiciones culturales. En este sentido se interpreta la obra de Clemente Palma como una reescritura del ideal religioso, por lo tanto se constituye como una herramienta intertextual y herética, ya que se relee y reescribe la tradición y se plantea una nueva perspectiva sobre la filosofía que la sostiene.

La consecuencia de esta intertextualidad —en tanto procedimiento herético— es la desacralización. La existencia de Dios no es negada a través de los relatos, pero sí reescriben transgresoramente su carácter y personalidad, lo que produce una vulneración espiritual y material de lo sagrado.

Otro aspecto de la intertextualidad en la obra de Palma, dice relación con la función referencial de su producción literaria. En todo *corpus* literario-narrativo, la descripción es fundamental para la construcción de los ambientes

en los que se desarrollan las acciones. Gracias a estas descripciones, en el caso de la narrativa, se produce la verosimilitud— entendido por Julia Kristeva como relación simbólica de semejanza⁶⁷—, credibilidad o en palabras de Pimentel “inteligibilidad” entre el autor y el lector⁶⁸, porque “la creación de un mundo constituye un contrato de inteligibilidad con el lector, inteligibilidad que dependerá del tipo de relación que el universo diegético establezca con el mundo real” (PIMENTEL. 2001: 9-10). En el caso de la obra de Palma, estas descripciones permiten establecer —siguiendo la idea de Pimentel—un mundo de ficción en el que se establecen relaciones significativas de concordancia y discordancia con el mundo real. En ese sentido, se sostiene que la obra de Palma reconstruye en base a descripciones que dan cuenta de una relación intertextual herética entre los relatos y los referentes reescritos. Para confrontar la tesis propuesta se analizarán los relatos “La granja blanca”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, “Parábola” y la novela inconclusa “Longhino”.

⁶⁷ KRISTEVA, J. (1981) *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos. Pp.10-11

⁶⁸ PIMENTEL, L. (2001) *El espacio en la ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI

1. “La Granja Blanca”

Talita, cumi. (Marcos 5: 41)

En este relato, dos jóvenes están enamorados, pero por un destino incierto, la muerte los separa. Esto acarrea una serie de hechos que radicarán en acciones transgresivas que serán estudiadas en el capítulo tercero. En este capítulo, reservado al análisis de la intertextualidad, se pretende ver cómo opera en la dinámica interna de cada relato a estudiar.

En el caso de este cuento, es importante destacar la relación intertextual que se establece a partir de la descripción de Cordelia, la joven víctima de una enfermedad mortal. Esta descripción está en función de la existencia del cuadro “La resurrección de la hija de Jairo”⁶⁹. A través de un narrador protagonista, el autor construye —usando de las características de la niña representada en la pintura— las características de Cordelia. A propósito de Kristeva, podemos ver que esta relación intertextual está vinculada con un texto que está en función de otro. En este nexo literario-pictórico, el lector encuentra una proyección visual de cómo es Cordelia. Este cuadro será de vital importancia en la dinámica del relato, ya que se tornará recurrente a medida que transcurren las acciones.

⁶⁹ Los datos que entregan el relato no permiten definir con certeza si se refiere a la pintura de Vasily Dimitrievich Polénov (1844-1927) o de Iliá Yefímovich Repin (1844-1930)

La referencia intertextual del discurso pictórico se construye esencialmente a nivel de la temática y las acciones que generan el conflicto. Del mismo modo como existe una referencia intertextual entre el cuadro y el cuento, también existe un diálogo entre el relato bíblico y el cuento. Como se señalaba anteriormente, a propósito de Julia Kristeva:

[...] “toda secuencia se *hace* con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de intimación (la transformación de esa escritura)” (Kristeva, 1981: 235).

En ese aspecto, el diálogo intertextual se produce de dos formas. Por un lado, existe un diálogo con el cuadro, pero por otro lado, subyace otro vínculo intertextual, que desarrolla la referencia bíblica.

En *La Biblia*, se desarrolla la historia de la resurrección de una niña, este relato se relaciona con el cuento de Palma, ya que, Cordelia vuelve desde la enfermedad en una especie de resurrección, de regreso desde la muerte. Este procedimiento entre el cuento, el cuadro y la historia bíblica, se relaciona con la idea de la citación infinita, ya que se cita un texto dentro de otro texto. Este proceso es descrito por Reyes cuando alude a la literatura: “escribir literatura es citar lenguaje y también citar lenguaje ya citado” (REYES, 1984: 46) Esta figura dialógica, se constituye a par del nexo entre los diferentes discursos citados. Esto lleva a que el lector explore la problemática de la resurrección y de la

reencarnación (elemento que es fundamental a propósito de las referencias ocultistas, estudiadas anteriormente.) El punto de encuentro intertextual de ambas historias, la bíblica y el relato de Palma es la resurrección. De esta forma, la dinámica de la intertextualidad se enlaza a propósito de un tema que va a ser de mucho interés para el autor: la vida más allá de la muerte.

Si seguimos la idea de Kristeva, podemos entender que la secuencia intertextual está doblemente orientada hacia el acto de la reminiscencia (*evocación de otra escritura*) —en este caso recordar el relato de Palma nos recuerda la historia bíblica—y hacia el acto de intimación o conminación⁷⁰ (*transformación de esa escritura*), en este caso la transformación se produce a través de la recontextualización; ya que no es un padre el que llora la muerte de una hija, como se destaca en el relato bíblico, sino un amante quien clama por la pérdida de su enamorada.

El cuento “La granja blanca”, en tanto transformación de escritura, construye, dialogando con el texto bíblico, la historia de Cordelia; de esta forma el lector completa los sentidos del cuento a través de la reminiscencia de la historia de la hija de Jairo.

La historia bíblica aparece en los Evangelios de San Marcos, San Mateo

⁷⁰ Traducción directa del francés *sommation*

y San Lucas. En el relato bíblico, Jairo, uno de los principales hombres de la sinagoga, acude a Jesús para buscar la sanidad de su hija que yacía en el hogar enferma:

Y vino uno de los principales de la sinagoga, llamado Jairo; y luego que le vio, se postró a sus pies, (23) y le rogaba mucho, diciendo: Mi hija está agonizando; ven y pon las manos sobre ella para que sea salva, y vivirá. [...] (35) Mientras él aún hablaba, vinieron de casa del principal de la sinagoga, diciendo: Tu hija ha muerto; ¿para qué molestas más al Maestro? (36) Pero Jesús, luego que oyó lo que se decía, dijo al principal de la sinagoga: No temas, cree solamente. (37) Y no permitió que le siguiese nadie sino Pedro, Jacobo, y Juan hermano de Jacobo. (38) Y vino a casa del principal de la sinagoga, y vio el alboroto y a los que lloraban y lamentaban mucho. [...] (39) Y entrando, les dijo: ¿Por qué alborotáis y lloráis? La niña no está muerta, sino duerme. (40) Y se burlaban de él. Mas él, echando fuera a todos, tomó al padre y a la madre de la niña, y a los que estaban con él, y entró donde estaba la niña. (41) Y tomando la mano de la niña, le dijo: Talita cumi; que traducido es: Niña, a ti te digo, levántate. (42) Y luego la niña se levantó y andaba, pues tenía doce años. Y se espantaron grandemente. (Marcos 5:21-43, RVR1960)

En el relato bíblico, la niña regresa a la vida después de un tránsito muy breve por la muerte. De un modo similar, en el cuento, Cordelia vive, pero bajo una constante sensación de muerte:

Y, sin embargo de mi felicidad, sentía de un modo lejano e indefinible, después de esos ósculos tan puros y apasionados, la impresión de haber besado los sedosos pétalos de una gran flor de lis⁷¹ nacida en las junturas de una tumba. (258)

⁷¹ En el cuento *Idealismos*, Clemente Palma también utiliza una flor de lis para referirse a la amada

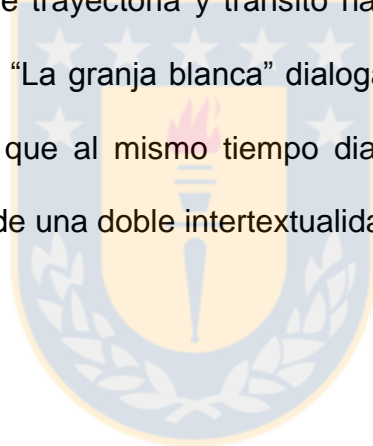
Ambos relatos se vinculan bajo una figura de resurrección a partir de la referencia intertextual. Sin embargo, Cordelia vive con un halo de muerte que le confiere una sensación extraña. Se ha aferrado a la vida, pero la muerte es ahora parte de su esencia. En el relato bíblico, la hija de Jairo muere, pero según el evangelio, amparado en el significado transitorio de la muerte, la niña solo dormía. En ese sentido podemos señalar que, mientras en Cordelia persistía un hálito de muerte, en la hija de Jairo pervivía la esencia de la vida. Ambas historias se contraponen al tiempo que se relacionan. En términos de procedimiento literario, se puede afirmar que la historia bíblica es recontextualizada en el relato de Clemente Palma. Este proceso intertextual es definido por Helena Beristain quien señala que “al ser tomado [un elemento intertextual] del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma” (1996: 269). El relato bíblico adquiere un nuevo orden semántico y se transforma al ser recontextualizado.

En el texto bíblico, la hija de Jairo muere, pero vuelve a la vida a través de la resurrección. Regresa luego de ser afectada por una dura enfermedad, su paso por la muerte es transitorio. En el relato de Clemente Palma, Cordelia vence a la enfermedad vive, pero lo hace para retornar a la muerte, ya que su estadía en la vida es pasajera.

Cordelia es la figura distorsionada del cuadro y de la historia original,

porque “leer o recitar, y escribir (componer), en cuanto actividades citativas, son distorsiones de un original inapresable” (Reyes, 1984: 57). Es importante destacar que el cuadro permite evocar la historia que será transformada en el relato del autor peruano. Se produce la *intimación* y la transformación del relato bíblico al que se refiere el cuadro o del cual es a la vez reminiscencia.

El cuento de Clemente Palma hace del cuadro *La resurrección de la hija de Jairo* un espacio de trayectoria y tránsito hacia el referente del cuadro, es decir, el relato bíblico. “La granja blanca” dialoga hacia dos planos y discursos (pictórico y bíblico) y que al mismo tiempo dialogan entre sí. En síntesis se produce la alienación de una doble intertextualidad.



2. “El Quinto Evangelio”

Eloi, Eloi, ¿lama sabactini?
(Marcos. 15:34)

El relato “El Quinto Evangelio” refiere la historia de la muerte de Cristo y la última tentación de la que fue víctima. Clemente Palma plantea un posible último tormento que sufre Jesús momentos antes de morir. Satanás sube hasta la cruz y le muestra a través de una visión el fracaso de su obra en la tierra y de su sacrificio. Su acto de amor y fe, se ve derruido a causa de la persistencia y pervivencia del mal. Además, se burla del *redentor del mundo*, señalando que en el futuro su obra en la tierra será convertida y entendida como la obra de Miguel de Cervantes: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

En este texto la presencia de la intertextualidad adquiere un carácter oscuro y perverso en la medida que Cristo es torturado en su lecho mortuario. El título nos remite inmediatamente a los evangelios de la Biblia; a saber: Evangelio según San Mateo, Evangelio Según San Marcos, Evangelio Según San Lucas y Evangelio Según San Juan⁷². Sin embargo, se agrega un elemento

⁷² Históricamente se sabe, aunque sin precisión, que los evangelios fueron escritos aproximadamente, entre el año 50 y 95; y también se sabe de sus respectivas autorías y el contexto de producción en el que éstos se desarrollan. Marcos, un discípulo de Pedro, escribió su evangelio en griego, entre el 50 y 60 aprox.; basándose en los relatos de los demás discípulos, ya que éste no fue testigo presencial de los hechos ocurridos. Mateo, al parecer el publicano que acompañaba a Jesús, descendiente de la tribu de Leví; escribió su evangelio, en arameo, entre los años 60 y 70 aprox.; pero se sostiene que su

que da un valor en sí mismo radical: la posibilidad de un quinto.

Clemente Palma nos ubica, a través de su relato, en la escena bíblica de la crucifixión y propone al lector un elemento perturbador, que no aparece registrado en los Evangelios: la presencia de Satanás en el Calvario. Pese a que la tradición cristiana señala que era probable que Satanás merodeara la crucifixión para asegurar la muerte efectiva de Cristo, no se consigna en ninguno de los evangelios canónicos su presencia, por lo que Clemente Palma tiene el mérito de incorporarlo explícitamente como parte del relato, quizá, más importante para el cristianismo.

En el cuento, la intertextualidad funciona como una *escritura-réplica* que está en *función* de la historia bíblica; esto se debe a que el relato se inserta desde su título en dicho correlato. Además, el procedimiento descriptivo, que se hace en el cuento, genera un pacto de inteligibilidad entre el autor y lector⁷³. La diégesis desarrollada en el relato, permite al lector establecer una relación con el espacio real, en este caso, de las Sagradas Escrituras y con la historia de la

redacción final se hizo alrededor del 80 por un discípulo suyo. Lucas, aparentemente médico, escribe su evangelio en griego entre los años 70 y 80. Juan es el último en escribir, ya que su redacción es posterior al año 95; escribe en griego en la isla de Patmos a causa del destierro ordenado por Tito Flavio Domiciano. Ahora bien, en todos los evangelios se registra la crucifixión y muerte de Jesús, las figuras discursivas son similares y se señala que el cielo se cubre de tinieblas con la muerte del Salvador.

⁷³ A propósito de los planteamientos de Luz Auora Pimentel en *El espacio en la ficción*.

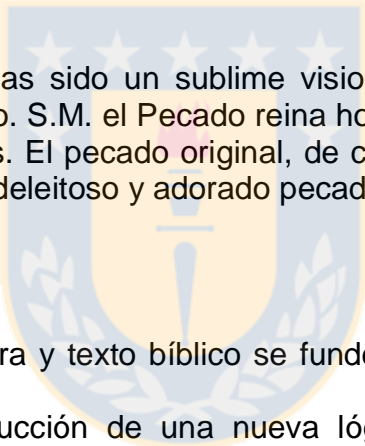
crucifixión de Jesús. Más allá del debate de la veracidad de la historia de Cristo, lo importante es que Clemente Palma logra penetrar en el imaginario religioso a través de la intertextualidad para proponer otra lectura de la que yace en el texto real: *la Biblia*.

De esta forma, el cuento de Palma toma un elemento sagrado y lo presenta como escritura transgresora. Ahora bien, me parece que el autor es muy consciente de lo transgresor del relato, por lo que toma cierta distancia al usar un narrador heterodiegético en este cuento. Por medio del narrador omnisciente, no solo se toma distancia de lo referido, sino que también objetividad y verosimilitud. En ese contexto, la nueva lectura que se propone de la muerte de Jesús, se basa en la reescritura parcial de la historia de la crucifixión.

Satanás se burla de la ingenuidad de Cristo, porque su sacrificio es en vano y nada logrará deshacer y desarraigar lo ocurrido desde el *pecado original*. La sangre de Jesús es lo único que podría salvar a la humanidad, ya que a través de la piedad, la conmiseración y el agradecimiento, el ser humano se acercaría a Dios. Sin embargo, Satanás le enrostra a Jesús que no habrá tal salvación y que los seres humanos abrazarán el pecado con mayor desenfreno. El plan de salvación, orquestado por Dios, fracasa y la humanidad sucumbe a la destrucción y a la eterna condena, a causa de sus pecados. Como

consecuencia de dicha condena, los seres humanos no son redimidos y al no existir redención no tienen sentido la fe ni la religión.

El planteamiento que se desprende del relato de Palma explicita la clara relación imposible entre el ser humano y el bien, ya que a pesar de los intentos de Dios por salvar a la humanidad, la seducción por el pecado termina siendo parte fundamental de la vida:



Nazareno, has sido un sublime visionario, creíste redimirnos y no nos has redimido. S.M. el Pecado reina hoy tan omnipotente como antes y más que antes. El pecado original, de cuya mancha quisiste lavarnos, es nuestro más deleitoso y adorado pecado. (237)

Además, literatura y texto bíblico se funden en una revelación malévola que permite la construcción de una nueva lógica y quizá un nuevo orden teosófico:

-He aquí, Maestro, que además de los Evangelios que escribirán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, se escribirá dentro de diez y seis siglos otro que comenzará así: -“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...” (238)

Satanás anticipa el devenir literario y el futuro de la religión al revelar que la fe y la existencia de Jesús, no van a permanecer en su estado de sagrado y

de verdad fundacional, sino que se convertirá en mera literatura. Satanás explica que el quinto Evangelio no será otra cosa que un caso literario: un producto de la creatividad humana, una invención intelectual que disipará cualquier posibilidad de fe en la memoria de la humanidad.

Para el lector es clave explicitar el vínculo entre la existencia de Cristo y la creación del personaje de Cervantes. Alonso Quijano decide salvar a la humanidad de sus afecciones y emprende una cruzada idealista para reparar los males que aquejan el mundo. Para el manchego el mundo ha perdido la fe y la sociedad requiere de un hombre que los libere de la decadencia moral y social que perturba la vida de los seres humanos. Durante su viaje, don Quijote comparte su periplo con prostitutas, ladrones y mentirosos, quienes ante sus ojos son grandes señoras y varones. Promete a su acompañante y discípulo, Sancho Panza, una bella ínsula: un lugar hermoso en donde establecer un reino. Don Quijote cree que es un héroe y un redentor de aflicciones en el mundo. Sin embargo, lo único que consigue son insultos, golpes y fracasos que se niega a aceptar. Para la sociedad, don Quijote es un loco que ha perdido la razón, es un advenedizo y un aparecido e improvisado héroe, que se presenta a un mundo que no lo requiere o desea verdadera ayuda de su parte.

De un modo similar y quizá intertextual, Cristo viene al mundo para redimir a la humanidad del pecado, reconstituir la verdad en el mundo y a

salvar a los seres humanos de los males que los aquejan; a través de la constitución de un nuevo orden espiritual. Del mismo modo que don Quijote, Cristo convive con prostitutas y ladrones, los trata como a iguales porque, pese a que no ama al pecado, ama a los pecadores, ya que sufren y están en perdición. Cristo viene al mundo para redimirlo y promete a la humanidad un palacio en un paraíso terrenal. Sin embargo, recibe a cambio, el insulto, la persecución y la flagelación para luego terminar clavado en una cruz. La diferencia es que Cristo sabe que debe morir, porque cree que de esta forma redimirá y salvará a la humanidad. No obstante, Satanás se encarga de revelarle que al igual que Alonso Quijano, él es un advenedizo que la humanidad no requiere ni tampoco necesita, porque es feliz viviendo en medio del pecado del mundo. Los seres humanos prefieren abrazar el mal y rechazar a este advenedizo que bajo al mundo a restituir el equilibrio a través del bien, pero para Palma esta tarea es imposible porque el equilibrio universal se construye a través de la búsqueda del mal.

3. “Parábola”

Entonces, acercándose los discípulos, le preguntaron:

--¿Por qué les hablas por parábolas?

11 Él, respondiendo, les dijo:

--Porque a vosotros os es dado saber los misterios del reino de los cielos, pero a ellos no les es dado,

(Mateo: 13:10-11)

El texto “Parábola” refiere la historia de un hombre que es atormentado por la muerte de su novia. Lo terrible de esa muerte, es que el protagonista comienza a sufrir la angustia de las dudas sobre Dios y la humanidad. De manera didáctica, el tío del protagonista decide relatarle una historia particular: una parábola sobre el encuentro de un anciano con Jesús, quien ha descubierto para su pesar que la humanidad vive presa del pecado. El hombre exige a Cristo que elimine tres males que afectan a la raza humana. Es así como desaparecen la enfermedad, la miseria y el odio. Como contrapunto se instauran la salud, el alimento y el amor. Pero pese a ello, la humanidad está disconforme y clama porque regresen los males extirpados.

En este relato, como se estudió en mi tesis de magíster, se nos muestran algunas características propias de Jesús que son transgredidas, además de principios doctrinales que son reescritos y recontextualizados en el cuento. En el relato enmarcado se señala que Cristo decide *dar un paseo por la tierra, con el objeto de ver en qué estado se encontraba el mundo* (200). Este acontecimiento se contradice con lo formulado en *la Biblia* e interpretado por algunas religiones cristianas. Una de las doctrinas más importante que se ha

desarrollado en el cristianismo dice relación con el supuesto segundo advenimiento de Jesús: el retorno del salvador. Amparadas en esta idea, el cristianismo ha sostenido que Jesús no volverá a pisar la tierra, en tanto siga bajo el dominio del pecado. De hecho, la tierra prometida se concibe no como un lugar en el cielo, si no como un palacio celestial que desciende sobre una tierra ya purificada y donde sí caminará Cristo. Frente a esa doctrina, el autor peruano muestra un Salvador que aparece por *segunda vez*, que no se toma a la humanidad para llevarla a un palacio celestial y camina sobre la tierra cuya humanidad aún vive abrazada al pecado. De esta forma, parte del carácter de Jesús es recontextualizado bajo una idea distinta a la establecida por la tradición. La segunda venida de Cristo se distancia de lo doctrinal y se produce sin hacer cumplir ni la doctrina ni la profecía cristiana occidental. Con esta relectura se reescribe y recontextualiza el fundamento doctrinal y se convierte, bajo la lógica de esta tesis, en un elemento herético.

El relato sostiene también que Cristo desciende a la tierra para ver lo que ocurre en ella. Esto es fundamental, ya que esta idea va a releer otro atributo del carácter divino de Jesús. En el libro de San Juan 5:19 se señala lo: “De cierto, de cierto os digo: No puede el Hijo hacer nada por sí mismo, sino lo que ve hacer al Padre; porque todo lo que el Padre hace, también lo hace el Hijo igualmente”. En este fragmento se señala que el límite de las atribuciones de Jesús es el mismo que tiene su Padre y de manera más determinista se indica

que Cristo puede hacer lo mismo que su Padre, es decir, posee los mismos atributos. El cristianismo indica, además, que la figura de Dios implica tres manifestaciones: Dios, el Padre; Dios, el Hijo y Dios, el Espíritu Santo (la Trinidad), por lo que si los tres pueden hacer lo mismo, los tres responden a la misma naturaleza divina y por lo tanto gozan de las tres características divinas descritas en durante el transcurso de todos los relatos de *La Biblia*. Estas son la omnisciencia:

Tú has conocido mi sentarme y mi levantarme; Has entendido desde lejos mis pensamientos. Has escudriñado mi andar y mi reposo, y todos mis caminos te son conocidos. Pues aún no está la palabra en mi lengua, y he aquí, oh Jehová, tú la sabes toda. (Salmos 139:2-4),

la omnipotencia

Puso tinieblas por su escondedero, por cortina suya alrededor de sí; Oscuridad de aguas, nubes de los cielos. Por el resplandor de su presencia, sus nubes pasaron; granizo y carbones ardientes. Tronó en los cielos Jehová, y el Altísimo dio su voz; Granizo y carbones de fuego. Envió sus saetas, y los dispersó; Lanzó relámpagos, y los destruyó. Entonces aparecieron los abismos de las aguas, Y quedaron al descubierto los cimientos del mundo, A tu reprensión, oh Jehová, Por el soplo del aliento de tu nariz. (Salmos 18: 11-15)

y la omnipresencia:

Pero si ellos hubieran estado en mi secreto, habrían hecho oír mis palabras a mi pueblo, y lo habrían hecho volver de su mal camino, y de la maldad de sus obras. ¿Soy yo Dios de cerca solamente, dice Jehová, y no Dios desde muy lejos? ¿Se ocultará alguno, dice Jehová, en escondrijos que yo no lo vea? ¿No lleno yo, dice Jehová, el cielo y la tierra? (Jeremías 23:22-24)

Al considerar las citadas características de Dios, es interesante señalar

que, según el relato de Clemente Palma, Jesús debe bajar a la tierra y pasear por ella para ver lo que sucede, esta idea es una relectura de los planteamientos bíblicos citados, porque Jesús, en tanto *Hijo de Dios*, es omnisciente y omnipresente. El único atributo del carácter de Dios que se conserva en el relato es la omnipotencia, ya que Jesús manifiesta su poder al suprimir los males y flagelos que afectan a la humanidad.

A través de la historia relatada, el prior de los Camaldulenses intenta encausar a su sobrino para que vuelva a tener fe y abrace nuevamente la doctrina cristiana, sin embargo —en su intento por crear un relato didáctico que permita entender el complejo carácter divino, a través de su inserción en la realidad humana— termina por proponer un nuevo orden doctrinal. En este nuevo orden, Jesús no es omnisciente ni omnipresente y además no se puede encontrar la paz y la redención humana en su carácter, ya que la humanidad sigue abrazando la tribulación del pecado.

A través del relato se sustenta que la humanidad requiere de los males para sentir la necesidad de acercarse a Dios. El prior explica que Cristo entrega a la humanidad bienes que al parecer son la necesidad universal, a saber: la salud, el alimento y el amor; ya que había suprimido la enfermedad, la escasez y el odio. Esto es fundamental, porque el ministerio de conmoción que desarrolla Jesús en la tierra se basa, según los antecedentes descritos en *la*

Biblia, en la sanación de enfermos. Cito a continuación un ejemplo de ello:

Al ponerse el sol, todos los que tenían enfermos de diversas enfermedades los traían a él; y él, poniendo las manos sobre cada uno de ellos, los sanaba. También salían demonios de muchos, dando voces y diciendo: Tú eres el Hijo de Dios. Pero él los reprendía y no les dejaba hablar, porque sabían que él era el Cristo. (San Lucas 4: 40-41)

En *La Biblia* se señala, además, que Jesús proveía de alimento:

Vueltos los apóstoles, le contaron todo lo que habían hecho. Y tomándolos, se retiró aparte, a un lugar desierto de la ciudad llamada Betsaida. Y cuando la gente lo supo, le siguió; y él les recibió, y les hablaba del reino de Dios, y sanaba a los que necesitaban ser curados. Pero el día comenzaba a declinar; y acercándose los doce, le dijeron: Despide a la gente, para que vayan a las aldeas y campos de alrededor, y se alojen y encuentren alimentos; porque aquí estamos en lugar desierto. Él les dijo: Dadles vosotros de comer. Y dijeron ellos: No tenemos más que cinco panes y dos pescados, a no ser que vayamos nosotros a comprar alimentos para toda esta multitud. Y eran como cinco mil hombres. Entonces dijo a sus discípulos: Hacedlos sentar en grupos, de cincuenta en cincuenta. Así lo hicieron, haciéndolos sentar a todos. Y tomando los cinco panes y los dos pescados, levantando los ojos al cielo, los bendijo, y los partió, y dio a sus discípulos para que los pusiesen delante de la gente. Y comieron todos, y se saciaron; y recogieron lo que les sobró, doce cestas de pedazos. (San Lucas 9: 10-17)⁷⁴

El amor es fundamental en el discurso de Jesús y es pieza fundamental del pensamiento doctrinal extraído desde el nuevo testamento. En *La Biblia* se señala:

⁷⁴ En San Juan 6: 35-59 Jesús señala: "Yo soy el pan de la vida; el que viene a mí no tendrá hambre, y el que cree en mí nunca tendrá sed." Por lo que se infiere que al buscar su presencia, la humanidad no tendrá hambre alguna.

Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree, no se pierda, mas tenga vida eterna. Porque no envió Dios a su Hijo al mundo para condenar al mundo, sino para que el mundo sea salvo por él. (San Juan 3:16)

En oposición a estos elementos transversales que parecen ser la preocupación divina, se encuentran la enfermedad, la hambruna y el odio; males que se oponen al principio bendito de Dios y por lo tanto se asocian al mal y al pecado. Sobre la base de la dicotomía occidental, podemos entender que si la salud, el alimento y el amor vienen de Dios, la enfermedad, el hambre y el odio provienen de Satanás. Lo interesante es que cuando el *Cristo* del relato "Parábola" separa al bien del mal, el ser humano queda abrumado y clama por volver a sentir los males que la sometían y atormentaban:

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

-Tienen mucha razón los hombres,- respondió Jesús. (205)

Cuando Cristo elimina el mal (por extensión, Satanás) de la humanidad, produce una sociedad armónica y llena de paz debido a la carencia de necesidades. En cierta forma, la sociedad se acerca a lo divino al expurgar su parte maldita. Sin embargo, al sentir tanta calma y paz, añora la presencia de Satanás en su vida y no resiste es cisma propuesto por Cristo. Este hecho es

inconcebible para el anciano, por lo que ante la duda que lo enmudece, Jesús agrega: -¿Por qué?- prosiguió el Salvador, sonriéndose- porque suprimiendo la enfermedad, la miseria y la lucha hemos creado, buen anciano, la inercia y el hastío; es decir el mayor pecado y la mayor condenación. (219)

La presencia del hastío, según Palma, es el peor pecado porque elimina el deseo en la humanidad y porque además priva al ser humano de alcanzar con su *esfuerzo* la felicidad⁷⁵. De esta forma, se promueve el medio místico para alcanzar a Dios, en el que el ser humano por sí mismo debe recorrer el camino de la superación humana. No hay calma ni estabilidad en la supresión de los males, sino un hastío profundo y perverso. Por lo tanto, en el cristianismo, según Palma, todo es tedio y abulia. En efecto, Bataille señala que el tedio en el cristianismo se debe a la ausencia del pecado⁷⁶. En este aspecto la lógica que esgrime Palma insiste en que la presencia del mal permite el equilibrio en la vida y el orden universal. Sobre todo para el cristianismo, que no puede subsistir sin los males y las afecciones. El ser humano abraza el bien, en tanto sufre y sucumbe ante el dolor.

⁷⁵ Este pasaje plantea que la humanidad desea esforzarse para alcanzar lo divino, lo que de alguna forma niega el don de la *gracia dada a los hombres* por Dios.

⁷⁶ BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso. pp. 42-45.

4. “El Hijo Pródigo”

*Prometeo les dio también el fuego,
a escondidas de Zeus, ocultándolo en una caña.
Y Prometeo por haber robado el fuego expió esta pena,
hasta que Heracles más tarde lo liberó.*

(Apolodoro, I, 7, 1)

El relato “El hijo pródigo” nos remite a una de las parábolas bíblicas más representativas del evangelio según San Lucas.⁷⁷ Esta parábola bíblica representa parte importante del pensamiento cristiano y tiene que ver con la magnanimidad y trascendencia del amor de Dios. El relato bíblico refiere la historia de un hombre que tenía dos hijos, el menor de éstos pide a su padre la parte de la herencia que le corresponde con el fin de obtener su independencia:

También dijo: Un hombre tenía dos hijos; y el menor de ellos dijo a su padre: Padre, dame la parte de los bienes que me corresponde; y les repartió los bienes. No muchos días después, juntándolo todo el hijo menor, se fue lejos a una provincia apartada; y allí desperdició sus bienes viviendo perdidamente. (San Lucas: 15: 11-13)

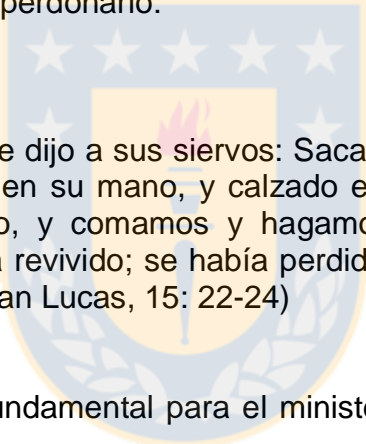
A causa del derroche de sus recursos, el joven se ve envuelto rápidamente en necesidades y escasez que lo llevaron a trabajar. El relato bíblico prosigue de la siguiente manera:

Y cuando todo lo hubo malgastado, vino una gran hambre en aquella provincia, y comenzó a faltarle. Y fue y se arrimó a uno de los

⁷⁷ Evangelio según San Lucas, 15: 11-32.

ciudadanos de aquella tierra, el cual le envió a su hacienda para que apacentase cerdos. Y deseaba llenar su vientre de las algarrobas que comían los cerdos, pero nadie le daba. Y volviendo en sí, dijo: ¡Cuántos jornaleros en casa de mi padre tienen abundancia de pan, y yo aquí perezco de hambre! Me levantaré e iré a mi padre, y le diré: Padre, he pecado contra el cielo y contra ti. (San Lucas, 15: 14-18)

Efectivamente, el hijo regresa y clama por el perdón de su padre diciendo: “Padre, he pecado contra el cielo y contra ti, y ya no soy digno de ser llamado tu hijo”. Ante el arrepentimiento del hijo, el padre en un acto de extremo y sincero amor, decide perdonarlo:



Pero el padre dijo a sus siervos: Sacad el mejor vestido, y vestidle; y poned un anillo en su mano, y calzado en sus pies. Y traed el becerro gordo y matadlo, y comamos y hagamos fiesta; porque este mi hijo muerto era, y ha revivido; se había perdido, y es hallado. Y comenzaron a regocijarse. (San Lucas, 15: 22-24)

Este relato es fundamental para el ministerio de Jesús, porque a través de él enseña a sus discípulos la importancia del perdón de y la trascendencia del amor del Padre. En la parábola, el padre representa a Dios Padre y el hijo menor alude a esa parte de la humanidad que ha crecido dentro de la doctrina religiosa, pero en algún momento ha tomado la decisión de irse con los “bienes y talentos” que Dios le ha dado para vivir lejos de la fe y de la doctrina. En la parábola, el hijo menor se arrepiente y regresa a vivir con su padre, lo que simboliza la figura del sujeto que, una vez se ha visto en problemas, decide regresar al amparo de su fe original. Este pasaje grafica, según estudiosos, la voluntad y el carácter divino proclive a perdonar y la necesidad humana de

arrepentirse y volver a Dios para alcanzar la estabilidad.

Sin embargo, en este contexto de arrepentimiento y perdón resalta una figura interesante, la del hermano mayor. El relato bíblico señala sobre él:

Entonces se enojó, y no quería entrar. Salió por tanto su padre, y le rogaba que entrase. Mas él, respondiendo, dijo al padre: He aquí, tantos años te sirvo, no habiéndote desobedecido jamás, y nunca me has dado ni un cabrito para gozarme con mis amigos. Pero cuando vino este tu hijo, que ha consumido tus bienes con ramerías, has hecho matar para él el becerro gordo. Él entonces le dijo: Hijo, tú siempre estás conmigo, y todas mis cosas son tuyas. Mas era necesario hacer fiesta y regocijarnos, porque este tu hermano era muerto, y ha revivido; se había perdido, y es hallado. (S. Lucas, 15: 28-32)

La figura del hermano mayor de esta parábola, ha sido relacionada con aquellos fieles que nunca se han apartado de la doctrina religiosa, pero que han olvidado, en medio de tanto intelectualismo religioso, la parte más importante del cimiento de la fe: el amor y el perdón.

Para entender con mayor profundidad la propuesta de relectura que hace Clemente Palma de esta parábola, es importante determinar y reflexionar sobre su contexto de producción. Por medio de la lectura bíblica, sabemos que Cristo fue perseguido por los mismos judíos, que fariseos y saduceos confrontaban sus creencias con la ley mosaica y que, finalmente, fue acusado y juzgado por sus propios congéneres. Además, era rechazado por las autoridades religiosas de la época, ya que persistía en compartir con los desclasados por sus

pecados: ladrones y prostitutas, entre otros; y con los rechazados socialmente: las mujeres y los enfermos⁷⁸. El ministerio de Cristo consistió, según la historia bíblica, en recibir a los *pecadores arrepentidos*, a los que se habían olvidado de la ley o a los que habían sido olvidados por los propios judíos. Sin embargo, esta acción molestaba a las autoridades religiosas porque esperaban a un *Mesías* que estuviera con ellos, sentado junto a los sacerdotes para dirigir política y socialmente a una nación atribulada. Estos hechos son representados a través de la parábola, ya que el grupo de pecadores arrepentidos es caracterizado a través de la figura del hijo menor que se aleja del padre, pero que retorna a él; y los fariseos y saduceos, son graficados a través del hijo mayor que reclama a su padre porque nunca lo ha abandonado, sin embargo, jamás ha recibido muestras de gratitud por su lealtad.

Para la fe, la alegoría del perdón y del arrepentimiento sustentan los principios de los grupos religiosos que se dicen seguidores de Cristo. Es por esto que el texto de Clemente Palma es tremendamente transgresor. En el relato “El hijo Pródigo” se nos muestra a un pintor, Néstor, quien ha creado un cuadro homónimo con la parábola bíblica:

⁷⁸ Es importante recordar que tanto mujeres como enfermos eran rechazados en esa época. Las mujeres por su condición femenina, lo que era bastante común en las sociedades del medio oriente y los enfermos, porque se pensaba que el enfermo cargaba con un gran pecado familiar o con uno propio, lo que hacía que su cuerpo evidenciara, a través de dolencias, determinada error.

Néstor, el pintor Néstor, tan conocido por sus extravagancias, nos refirió un día en su taller la idea que había concebido para pintar un gran cuadro, *El hijo pródigo*, que fue excomulgado y, sin embargo, obtuvo un gran éxito por la factura, y, sobre todo, por la extravagancia o humorismo de la composición, que agradó hasta el entusiasmo a los exquisitos del arte... (248)

En relación con la composición del cuadro, el narrador nos detalla lo evidenciado en él:

[...] vibran de emoción ante las coloraciones exóticas, los simbolismos extrañamente sugestivos, las figuras pérfidas, las carnes mórbidas y voluptuosamente malignas, los claroscuros enigmáticos, las luces grises o biliosas y las sombras fosforescentes, en una palabra ante todo lo que significa una novedad, una impulsión rara que mortifique el pensamiento y sacuda violentamente nuestro ya gastado mecanismo nervioso. Y de todo esto había en *El hijo pródigo*. (248)

A pesar de ser un cuadro excomulgado y herético, el narrador nos aclara que la composición novedosa, la malignidad y las figuras pérfidas impactaron a los entendidos en arte. El cuadro es excomulgado por la Iglesia ya que en él, el hijo pródigo había sido retratado a través de la figura “de Luzbel, el Ángel caído, el Maligno, cuyas maldades provocaron la cólera del Padre Eterno y el terror y la execración de la Humanidad”. (248). Ante esta producción el narrador del relato señala:

Néstor nos mostró infinidad de bocetos de su cuadro y fragmentos en los que estudiaba una actitud, la expresión de una faz o un detalle

importante. Repito, la idea era execrable, diabólica. ¡Luzbel redimido!, ¡Luzbel regresando al Cielo!, ¡Luzbel, como el hijo pródigo, volviendo al seno de su padre! ¡Qué horror! Bien hizo Su Ilustrísima en conceder a Néstor el triste honor de ver excomulgado su cuadro. Lo que no obstó para que fuera una ejecución maravillosa. (249)

Hasta esta parte del relato el narrador testigo comprende la excomulgación del cuadro, dándole la razón a la acción de la Iglesia, sin embargo, destaca que la maravillosa ejecución de la obra. No obstante, el narrador decide revelar la teoría sobre la cual Néstor desarrolló su pintura. En este punto la voz narrativa es cedida al artífice de la obra a través de la citación: “He aquí cómo nos historió Néstor su cuadro, que encerraba una teología infernal. ¡Nos horrorizó!...” El narrador testigo introduce la teoría de Néstor e insiste en destacar que se siente horrorizado por la sencilla idea de exhibirla. Cabe señalar, que en ningún momento el narrador testigo reaparece, siendo el pintor quien desarrolla y concluye el relato. En este sentido, Gabriela Mora destaca lo siguiente: “La astucia de Palma para distanciarse de la posibilidad de que se le endilgue a él el discurso blasfemo, se evidencia al hacer que sea el pintor el que lo enuncie” (MORA, 2000: 71)⁷⁹.

La teoría que expone el pintor viene, en primer lugar, a reinterpretar la y a reescribir parábola bíblica registrada en Lucas. La nueva teología de Néstor

⁷⁹ MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

plantea que Lucifer fue desterrado del lado de Dios en el cielo y que fue enviado a la tierra, para ser despojado de la gloria que le corresponde al ser hijo de Dios. Para desarrollar esta idea, el pintor se basa en la idea desarrollada en *La Biblia*, en los libros de Ezequiel e Isaías, en donde se caracteriza a Satanás de la siguiente forma:

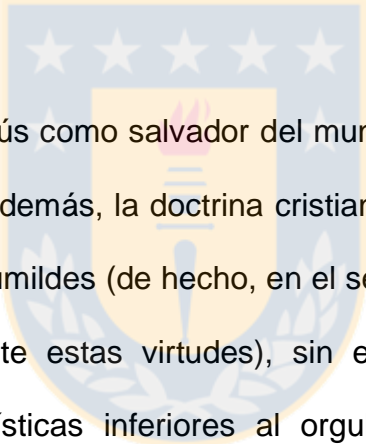
Tú, querubín, grande protector, yo te puse en el santo monte de Dios, allí estuviste; en medio de las piedras de fuego te paseabas. Perfecto eras en todos tus caminos desde el día en que fuiste creado, hasta que se halló en ti maldad. (Ezequiel, 28: 14-15)

Tú que decías en tu corazón: Subiré al cielo; en lo alto junto a las estrellas de Dios, levantaré mi trono, y en el monte del testimonio me sentaré, a los lados del norte; sobre las alturas de las nubes subiré, y seré semejante al altísimo. (Isaías, 14: 13-14)

Al señalar que el hijo pródigo es Satanás, el simbolismo de los papeles señalados en la parábola se reescribe rápidamente. El padre de la parábola sigue siendo Dios, pero se atribuye otro sentido metafórico a los hijos. El hijo menor es el Diablo y el hijo mayor Jesús. Desde esa relectura podemos entender que Satanás se dirige a la tierra con los dones que por su naturaleza posee, causa una serie de males, pero regresa arrepentido ante su padre, quien lo acoge y perdona debido a su infinito amor. Para Néstor, Cristo se transforma en un ser envidioso porque, aun cuando ha estado siempre junto al padre, no ha recibido la gratitud correspondiente de él. Lo que hace el pintor es reivindicar la figura de Lucifer. Esta relectura no solo se construye sobre la base de la propia figura de Luzbel, sino también en relación a Cristo, quien es despojado

de la diestra de Dios. La relectura herética comienza de la siguiente forma:

Siempre he creído que Luzbel será algún día rehabilitado y conducido en hombros al Cielo por la Humanidad. Durante miles de siglos ha vivido desterrado de la gloria, y su sitio, a la diestra de Dios Padre, ha sido indebidamente ocupado por alguien que representa un principio inferior (la humildad y la mansedumbre indudablemente significan fuerzas pasivas, inferiores a las fuerzas activas de la rebeldía y el orgullo) por alguien que no ha cumplido sus ofertas de felicidad y salvación, por alguien que tuvo la vanidad de creer que con su altruismo evangélico podría hacer una revolución moral que arrancara a la Humanidad del mal, rompiendo los lazos que la unían a las manos de Luzbel. (249-250)



La figura de Jesús como salvador del mundo es suprimida en función de la figura de Satanás. Además, la doctrina cristiana señala que los hijos de Dios deben ser mansos y humildes (de hecho, en el sermón de las bienaventuranzas se destacan idealmente estas virtudes), sin embargo, Néstor propone que ambas son características inferiores al orgullo y la rebeldía, propios del carácter divino. Desde el principio, los planteamientos del pintor apuntan a recontextualizar la figura de Cristo y ensalzar la de Luzbel, insistiendo más adelante en las dificultades y el trabajo que desarrolló Satanás:

Jesús subió a las cumbres luminosas del alma, coronó las alturas de la vida moral: Luzbel descendió a los sombríos misterios de la carne, a los rojos abismos de la sangre, a los intrincados laberintos de los nervios, y con esa astuta estrategia pudo manejar los verdaderos y ocultos resortes de la vida. (250)

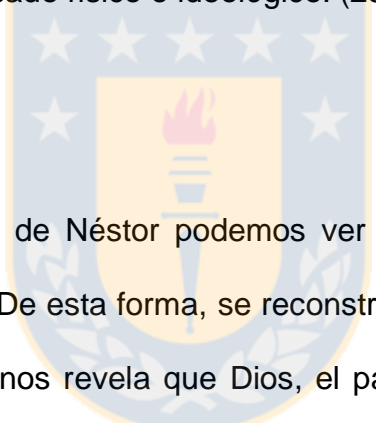
Néstor señala que la carne y lo material son lo fundamental, por eso que la teoría de Cristo fracasa. Jesús desarrolla toda una filosofía moral y espiritual e intenta arraigar esta filosofía en el alma de los humanos. En oposición, Luzbel se inclina por lo carnal, por *los laberintos nerviosos* de la humanidad. El camino que ambos hijos de Dios persiguen es diferente y alternativo. Por un lado, Jesús alcanza las alturas de lo excelsa, de la luz, de lo puro y de lo espiritual. Por otro lado, Luzbel desciende a las tinieblas, hacia la sangre y la carne, hasta lo material. He aquí el fracaso de Cristo y el triunfo del Diablo. El primero llegó a lo magnánimo e inasible, el segundo tentó el detalle concreto e íntimo:

[...]lo que importa [...], (son) esos pequeñitos deseos, esos pequeñitos ideales, esos pequeñitos instintos, esas pequeñas voliciones, esos pequeñitos actos sin trascendencia aparente, en una palabra, todo aquello que no tiene fuerza cohesiva para formar un sistema filosófico, un cuerpo de especulaciones, porque fluctúa entre la lucubración abstracta, la sensación delectable y la pasión instintiva. Y, sin embargo, todo eso constituye la filosofía íntima; la filosofía activa, la filosofía sin palabras, la filosofía inconsciente. Eso es lo que maneja Luzbel. (250)

Se hace evidente el principio que se esboza en el planteamiento del pintor. Jesús es recontextualizado y cubierto bajo una estela de debilidad que le impidió alcanzar su triunfo en la misión de salvación y redención de la humanidad. Además, se justifica el dominio del mal a través de una teorización sobre la acción “fisiológica” que Luzbel lleva a cabo. Según Néstor, Satanás se aboca a lo íntimo y desde ahí gobierna el mundo, ante esto ni la ética, ni la moral, ni la fe, pudieron enfrentar su poderío. Cualquier obra benévola fue

superada por la tentación:

En vano la caridad, el ascetismo y la fe, en vano, en vano la pugna del espíritu para escapar a la caricia de esa mano candente: nada, ni los santos escaparon. Al que fue casto, tentó el orgullo; al caritativo, la gula; al severo moralista adormeció la indolencia física; al incendiado por la fe más ardiente, manchó la ira ciega y la intransigencia apasionada, y en casi todos hizo Luzbel fulgurar la purpúrea llama de la sensualidad, que chispeaba bien como extravío, locura o debilidad de las carnes mortificadas, maceradas, aniquiladas por la penitencia, el tormento o el ayuno; bien como una incontenible efervescencia, como una gran palpitación de la vida en los cuerpos robustos. Todos, todos son esclavos del pecado físico o ideológico. (251)

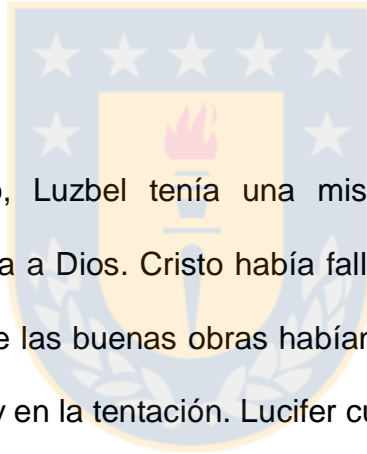


Desde la teoría de Néstor podemos ver que la humanidad sucumbió ante el poder del mal. De esta forma, se reconstruye el verdadero plan de Dios. En San Juan 3:16 se nos revela que Dios, el padre, envió a su hijo unigénito para que la humanidad alcanzara la salvación. Ahora bien, a partir de los planteamientos de Néstor, la figura de Cristo se relea y el plan de Dios se vuelve incierto, sobre todo si pensamos que Él tiene absoluto control sobre la humanidad y el mundo. Estas interrogantes son resueltas por medio de los planteamientos que realiza Néstor:

Luzbel había sido el hijo predilecto de Dios: de ahí su espantoso poder sobre la Creación. Dios, como buen padre, amaba a su hijo; estaba orgulloso de ver en él esa rebeldía infinita, esa altivez indomable propia de un Dios. Más que un castigo fue una prueba la que le impuso. Pasaron un millón, cien, mil millones de siglos y el hijo expulsado no tuvo

un segundo de desmayo, de debilidad, de arrepentimiento. (251-252)

Según el relato, Luzbel era el hijo predilecto de Dios, su hijo amado. En este pasaje no solo se revela una condición de Satanás sino que se caracteriza a Jehová como un dios altivo e indomable, cuyo verdadero doble es el hijo desterrado. El orgullo divino fluye y es reinterpretado como una prueba de fortaleza. Satanás, entonces, no viene al mundo como castigo divino, sino como un proceso de agnición en el que debe probar ante el universo su merecida condición divina.



Según el texto, Luzbel tenía una misión importante: lograr que la humanidad se acercara a Dios. Cristo había fallado. Toda su filosofía moral, la teoría de la gracia y de las buenas obras habían fracasado. Se había impuesto la caída en el pecado y en la tentación. Lucifer cumple el plan de Dios, ya que la humanidad agobiada por los males decide mirar a Dios y rogar por su misericordia:

[...]el Bajísimo, agujoneaba, pinchaba, tentaba, mortificaba, hería a la Humanidad, y como expresión de ese sufrimiento surgía el himno de adoración, la súplica de misericordia, la plegaria sempiterna de dolor, la oración palpitante de fe y de esperanzas de todos los doloridos, de todos los que se retorcían en la tierra atenaceados por Satán, de todo los que alzaban las manos al cielo en la aspiración de la felicidad suprema. Luzbel amaba a Dios; era el Divino Pastor, que hincando los ijares de la manada humana la conducía al Cielo. (252)

Satanás logra su fin último: que la humanidad busque a Dios. De esta manera, comprendemos que es fundamental la presencia del mal en el equilibrio en el universo. Dios precisa del pecado y de la vejación de los seres humanos con el fin de que éstos se acerquen y clamen por su redención. En cierta forma, Néstor propone que Dios se alimenta del dolor humano, más que del amor.

El narrador testigo había señalado que esta propuesta de lectura es aberrante, producto de la imaginación de un *loco*; es transgresora en sustancia y esencia. Bajo esta idea, entendemos que la teoría de Néstor es una relectura herética de lo establecido como verdadero por el dogma y la doctrina cristiana. La figura de Satanás ya no es detestable completamente, más bien resulta comprensible. En ese sentido no solo se le reivindica, sino que además viene a ocupar el lugar de Cristo: en su rol de hijo único, se transforma en el salvador de la humanidad. Incluso, Jesús deja de ser el depositario de la confianza de Dios, puesto que es Luzbel quien se sienta, ahora, a la diestra de Dios. Este hecho que embellece la figura de Satanás, es en términos de Mario Praz, un ejemplo de la *belleza de la medusa*, consistente en la contemplación, admiración y ensoñación pasional de la figura malévola y de la figura terrible. El escritor italiano, a propósito de la literatura romántica y decadente, señala que existe una unión inseparable entre lo bello y lo triste, a partir de lo cual se genera una escritura transgresora: una belleza maldita. Esta es la belleza del

Luzbel, del *Hijo pródigo*. Satanás representa el pecado, por lo tanto la condena de la muerte eterna, sin embargo, su acto es bello porque permite que la humanidad se acerque a Dios. En ese sentido su belleza se torna maldita al ser una belleza fusionada con la muerte. En el apartado “Le metamorfosi di Satana” del libro *La carne la morte e il diavolo en la letteratura romantica*, Mario Praz, realiza un análisis de la transformación que la figura de Satanás tiene en la literatura. A partir de una serie de obras, el autor señala que Satanás sufre una serie de cambios y reivindicaciones de su figura hasta decir que la *belleza maldita es atributo permanente de Satanás*⁸⁰, además, retomando la idea que esgrime Milton en *Paraíso Perdido*, podemos ver que Luzbel posee una *energía heroica*⁸¹. Esta belleza maldita se traduce en el relato de Palma a través de la fuerza *heroica* que se le atribuye a Luzbel, ya que se sostiene que él es el Héroe del plan de Salvación divino. Por lo tanto, Satanás es bello en tanto manifiesta todo el poder de su energía heroica.

Enlazan con mi concepción de la nada en el sentido de que el pasaje a través de la nada es exactamente el pecado. Eso puede ser el pecado desde dos puntos de vista; el hecho de buscar la nada más allá de uno mismo es ya un pecado. (BATAILLE, 2005: 61)⁸²

⁸⁰ Del italiano: *L'Avversario diventa stranamente bello...La bellezza maledetta è attributo permanente di Satana*. (Praz, 2003: 58)

⁸¹ Del italiano: *l'energia eroica* (Praz, 2003: 59)

⁸² BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso.

6. “Longhino”

*Mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto,
no le quebraron las piernas.
Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza,
y al instante salió sangre y agua.
San Juan 19:33-34*

La novela *Longhino* es una obra que el autor peruano no logró terminar, pero que arroja antecedentes de la preocupación que persiste en sus producciones a propósito de la reinterpretación y la intertextualidad. Se sostiene que este proyecto literario comenzó en Lima en 1902, pero que luego de un viaje a España, habría sido abandonado por el autor.⁸³ Sin embargo, el manuscrito, como consigna Ricardo Sumalavia⁸⁴, fue encontrado posteriormente.

Se sabe, a partir del prólogo que el autor peruano hace de la novela, que tiene su origen en el pasaje bíblico de la muerte de Cristo, pero sobre todo en el incidente en que un centurión romano hiere el costado de Jesús para corroborar si ya estaba muerto.

El manuscrito consta de seis partes que van desde los días del ministerio de Jesús hasta su captura. El autor utiliza la historia legendaria de

⁸³ Ver “Clemente Palma y el Modernismo Peruano: La búsqueda de un ideal” en PALMA, C. (2006) *Narrativa Completa I*. Lima. PUCP. Págs. 30-35.

⁸⁴ *Ibid.* Pág. 31

este centurión romano para construir una nueva transgresión. La historia de la participación de este soldado, solo es recogida en el Evangelio canónico de San Juan en capítulo 19 entre los versículos 31 a 34:

Vinieron, pues, los soldados, y quebraron las piernas al primero, y asimismo al otro que había sido crucificado con él.
Mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas.
Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua. (San Juan: 19: 32-34)

En este pasaje no se señala el nombre del centurión, pero sí aparece en el Evangelio apócrifo de Nicodemo (alrededor del siglo IV d.C), también llamado Acta Pilati (Hechos de Pilatos). Aparentemente, este texto parece haber surgido de las actas oficiales que se conservaron en el pretorio en Jerusalén. Sin embargo, se atribuye su autoría, desde el alegado original hebreo, a Nicodemo. Durante la Edad Media se acuñó el título "Evangelio de Nicodemo" y tuvo gran credibilidad durante ese período, lo que afectó considerablemente las leyendas de la Pasión de Jesucristo. El original fue hecho en griego y traducido a diferentes idiomas: copto, armenio, hebreo y latín, además de diferentes lenguas modernas, hecho que atestigua su popularidad. Las "Actas" están constituidas por tres secciones que revelan desigualdades de estilo. La primera sección (I-XI) contiene el juicio de Jesús basado en el capítulo 23 del Evangelio de San Lucas. La segunda sección abarca los capítulos 12 a 16, y considera la Resurrección. La tercera sección

es un apéndice que detalla el *Descensus ad Infernos*. Ésta no existe en el texto griego, ya que fue añadida con posterioridad. Leucio y Carino, dos almas resucitadas de entre los muertos tras la Crucifixión, refieren al Sanedrín las circunstancias del descenso de Jesús al Limbo. Las "Actas" son de contenido ortodoxo y están libres de la mancha gnóstica. El libro apuntó a satisfacer el deseo de detalles extra-evangélicos concernientes a la figura de Cristo con el fin de fortalecer la fe en su Resurrección, y a la edificación espiritual en general⁸⁵. En él se consigna lo siguiente:

Y el pueblo estaba presente, y los príncipes, los ancianos y los jueces se burlaban de Jesús, diciendo: Puesto que a otros salvó, que se salve a sí mismo. Y si es hijo de Dios, que descienda de la cruz.
Y los soldados se mofaban de él, y le ofrecían vinagre mezclado con hiel, exclamando: Si eres el rey de los judíos, sálvate a ti mismo.
Y un soldado, llamado Longinos, tomando una lanza, le perforó el costado, del cual salió sangre y agua. (Evangelio de Nicodemo, 10:3-5)

En este texto se agrega el nombre del famoso soldado romano, que San Juan habría suprimido. Según la tradición este soldado no solo es conocido por perforar el costado de Cristo, sino que también por haber pronunciado una célebre frase. A Longino se le atribuye la autoría del siguiente verso "En verdad este era Hijo de Dios", pronunciado durante la muerte de Cristo, lo que lo destaca como el primer convertido al cristianismo. Otros antecedentes

⁸⁵ Ver Reid, George. (1907) "Acta Pilati." The Catholic Encyclopedia. Vol. 1. New York: Robert Appleton Company. Recuperado de <http://www.newadvent.org/cathen/01111b.htm>, 10 de octubre de 2014. La traducción es mía.

posteriores, cuya fidelidad y verosimilitud responden a lo legendario, indican que este centurión padecía de una afección visual que habría sido curada por gotas de sangre de Cristo. Por estas razones la figura de Longino, pasó a ser fundamental en el proceso de cristianización durante la Edad Media. Actualmente, y por otros hechos fabulosos, Longino es parte de los santos canonizados y venerados por el Catolicismo.

Para Clemente Palma, el tema de la pasión y muerte de Cristo fue parte fundamental de su reflexión filosófica e intelectual, como ya se revisó a propósito del cuento “El quinto evangelio”. Sin embargo, por tratarse de una obra inconclusa, solo observamos la visión que Longhino tiene de Cristo.

Las acciones de esta novela se mueven en torno a una idea oscura que carcome al narrador protagonista (Longhino). Aparentemente existe un romance prohibido entre Jesús y su amante Zarah. De esta forma los celos son el hilo conductor que propician la fatalidad y la decadencia de lo relatado. En la historia se promueve, por tanto, la sexualización de Jesús: “— Sabes Longhino— me dijo— que este nazareno tiene tanto de profeta como yo de rabino. Por Moisés, que más me parece conspirador que Profeta, más me parece seductor de mujeres que innovador de doctrinas.” (128-129)

En este sentido podemos hablar de una reescritura del carácter de Jesús, ya que dentro de la tradición cristiana, su figura está carente de

cualquier trato sexual propio de la humanidad. En *La Biblia* no aparecen hechos que den cuenta de alguna supuesta tendencia sexual de Cristo. Es más, cuando es tentado en el desierto por Satanás, dichas tentaciones versan sobre la saciedad del hambre —luego de un ayuno de cuarenta días—, una prueba de fe —consistente en arrojar al vacío y ser salvado por Dios— y la posibilidad de acceder a mucho poder en el mundo. Sin embargo, no aparece ninguna tentación de índole sexual, pese a que en *La Biblia* es la peor de las tentaciones y la causa de la apostasía de muchos personajes. Sansón por tanto amor que tuvo por Dalila, terminó revelándole la razón de su fuerza, lo que lo transformó en un hombre normal. David asesinó a Urías, el esposo de Betsabé para poder tomarla como esposa. Herodes Antipas asesina a Juan el Bautista como obsequio luego que la hija de Herodías (su esposa) le ejecutara un baile sensual. Lo cierto es que el deseo sexual es pieza fundamental en *la Biblia*, pero Cristo nunca fue tentado —al menos no aparece registrado en el libro sagrado— en lo sexual, por lo tanto no pervive en él algún rasgo que denote su propio sexo. De hecho, tampoco se revela que Jesús haya sido objeto de algún deseo sexual, lo que es completamente normal.

A partir de esa lectura, es posible afirmar que el cuento de Clemente Palma transforma la inmaculada y asexuada figura de Cristo para ubicarlo en el centro del deseo sexual. Por una parte los pensamientos celosos de Longhino llevan a que el lector vea con una mirada distinta la figura de Jesús: “[...]”

estaba el maestro, el profeta nuevo, el rabí nazareno, el seductor de nuestras mujeres, el hermoso charlatán, el cerdo miserable venido de pocilgas de Bethleem para prevaricar y fornicar con las mujeres de Hierosolima!” (135)

Posteriormente, la sensación de celos de Longhino aumenta y señala: Zarah estaba arrobada en la contemplación de la figura blanca del profeta y toda su vida estaba en su mirada. Le miraba como no me miró jamás a mí, ni en el estremecimiento supremo del amor en el apogeo del placer... Sus labios murmuraban como una declaración tenue y dulcísima de amor. Puse toda mi atención en escucharla y oí que murmuraba:

—Qué bello es, Jehová, qué bello!... (135)

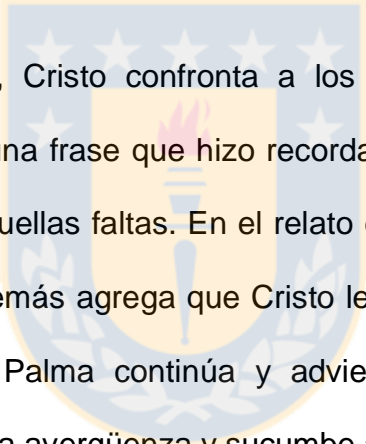
Longhino increpa a Zarah y ella reconoce que lo ama, así que puede matarla si lo desea, el hombre huye con el sentimiento de engaño en su pecho:

Al salir del bosquecillo tropecé co un trono derribado y caí; al levantarme miré hacia atrás y vi destacarse, sobre el fondo luminoso de la plazoleta, las siluetas del nazareno y de Zarah en sus rodillas, confundándose las túnicas y unidas las cabezas en un beso inextinguible cuyo chasquido eternamente vibrará en mis oídos. (136)

La ira opaca a visión de Longhino de tal manera que acusa públicamente que Zarah está en adulterio con un hombre. Ante la Ley ella es culpable y la llevan a los pies de Cristo para ser lapidada. Nuevamente, el autor peruano hace uso de la intertextualidad en tanto escritura réplica, ya que replica la siguiente escena bíblica en que una mujer va a ser lapidada como adúltera:

Entonces los escribas y los fariseos le trajeron una mujer sorprendida en

adulterio; y poniéndola en medio, (4) le dijeron: Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en el acto mismo de adulterio. (5) Y en la ley nos mandó Moisés apedrear a tales mujeres. Tú, pues, ¿qué dices? (6) Mas esto decían tentándole, para poder acusarle. Pero Jesús, inclinado hacia el suelo, escribía en tierra con el dedo. (7) Y como insistieran en preguntarle, se enderezó y les dijo: El que de vosotros esté sin pecado sea el primero en arrojar la piedra contra ella. (8) E inclinándose de nuevo hacia el suelo, siguió escribiendo en tierra. (9) Pero ellos, al oír esto, acusados por su conciencia, salían uno a uno, comenzando desde los más viejos hasta los postreros; y quedó solo Jesús, y la mujer que estaba en medio. (10) Enderezándose Jesús, y no viendo a nadie sino a la mujer, le dijo: Mujer, ¿dónde están los que te acusaban? ¿Ninguno te condenó? (11) Ella dijo: Ninguno, Señor. Entonces Jesús le dijo: Ni yo te condeno; vete, y no peques más. (San Juan 8: 3-11)



En este pasaje, Cristo confronta a los acusadores con sus propios pecados, a través de una frase que hizo recordar a todos sus culpas, mientras escribía en el suelo aquellas faltas. En el relato de Palma no solo se replica el incidente, sino que además agrega que Cristo le habla a cada acusador sobre su falta. El texto de Palma continúa y advierte, desde la perspectiva de Longhino cómo la lujuria avergüenza y sucumbe a Jesús:

El impecable miró a la bella y provocativa Galadita y esa sensualidad que llevamos disuelta en la sangre todos los hijos de Israel despertó en él, porque en sus ojos brilló una mirada rápida y luminosa, pero impregnada de lujuria. ¡Luego el profeta de Bethleem ordenó que desataran a Zarah y la condujeran a su casa, en seguida bajó la vista y se puso a escribir signos incomprensibles en el suelo para disimular su turbación. (141)

Clemente Palma, a través de Longhino, insiste en destacar la figura sexual de Cristo a través de la reinterpretación y recontextualización de

pasajes bíblicos. De hecho, el protagonista, en el relato de Palma, es quien, a modo de venganza, se contacta con Judas para que entregue a Jesús ante Caifás. El ardid que propone el autor genera un diálogo intertextual sutil, ya que ambos discursos funcionan como relecturas y nexos de herejía intertextual, ya que la figura de Cristo, en tanto ser divino y asexuado, es llevada a una reinterpretación vista desde la plétora sexual.

Lamentablemente, la obra queda inconclusa y no se puede determinar con certeza el fin de Longhino, a quien la tradición le atribuye hechos fabulosos y que se ha transformado en pieza fundamental en el proceso de conversión al cristianismo. Sin embargo, si seguimos la estética que explora el autor, podemos afirmar que la figura de este personaje se tornará transgresora y herética, ya que se nos revela en la historia su carácter malévolo y además se le construye como el verdadero artífice de la muerte de Cristo. Quizá podemos plantear que, al sucumbir por los celos y al querer ocupar el lugar de Cristo en el corazón de Zarah, Longhino se yergue como *otro* Satanás, deseoso por ocupar el lugar de Dios en el plan de salvación amatorio que se transfigura en Zarah.

Finalmente, la herejía y la blasfemia cumplen un rol esencial en los textos de Palma, ya que permite la liberación de los personajes del orden establecido, en función de un nuevo orden; que no desconstruye lo *otro* sino que lo

complementa. Muestra dos líneas paralelas que se seducen, se transgreden y se superan constantemente. En las obras citadas, la reescritura y la transgresión del orden tradicional y religioso, sustentan tanto la herejía como la blasfemia que, finalmente, entregan el espacio para la vida. Según Foucault la transgresión no es negativa, ya que “afirma el ser limitado, afirma lo ilimitado en lo que ella brinca, abriéndolo por primera vez a la existencia” (FOUCAULT, 1996:128)⁸⁶. En este sentido, los personajes de los relatos requieren acceder a un espacio de liberación, sin embargo, las prohibiciones permanecen, en tanto quienes detentan el poder de ejercerlas permanezcan y contengan, en sí mismos, un sentido hegemónico. De esta manera, buscar el caos y la nada implican la destrucción y profanación de lo que sustenta el orden. Por lo mismo profanar la doctrina y mancillar la fe implican una especie de muerte del dogma, en la que es necesario que se supere a Dios. Foucault plantea que “la muerte de Dios, al suprimir de nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la reconduce a una experiencia en la que nada puede anunciar la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente interior y soberana” (FOUCAULT, 1996: 125)⁸⁷. Es decir, que al eliminar a Dios como representante de lo ilimitado -aquello que los límites humanos no pueden alcanzar ni traspasar- la humanidad elimina lo externo y se produce un viaje interno en el que el individuo obtiene en sí mismo el acceso a lo ilimitado. En este sentido, Palma no se atreve a asesinar a Dios,

⁸⁶ FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

⁸⁷ *Ibidem*

pero solo requiere desacralizarlo para lograr que los personajes se liberen dentro de sí mismos. El autor nos muestra a un Dios que se equivoca, que traza un plan errado, que no comprende a la humanidad y que sucumbe ante la presencia del mal. Por lo tanto, si bien, se nos muestra a un Dios vivo, es un Dios agónico e indigno, al borde de la muerte. He aquí que la presencia del lector es fundamental, puesto que es él quien debe dar el último paso para su absoluta liberación, ya que si Dios se equivoca y el ser humano es consciente de ello, entonces el lector podría ser el encargado de eliminarlo completamente de su vida. El lector, según Palma, decide si asesina a Dios o si entiende que puede seducirlo. Ahora bien, esta seducción se produce en la dinámica del pecado, el arrepentimiento, el perdón y el sacrificio. En ella el hombre peca, se arrepiente, Dios lo perdona y se sacrifica; atrapándolo eternamente en ese juego, ya que se ha impuesto un sacrificio, que es según Bataille, en donde el hombre deja de estar separado de Dios:

Los verdugos de Pilatos crucificaron a Cristo, pero el Dios que clavaron en la cruz fue ejecutado en sacrificio: el Agente del Sacrificio es el Crimen, que los pecadores cometen infinitamente desde Adán. [...] [...] Dios, herido por la culpabilidad de los hombres, y los hombres, heridos por su culpa ante Dios, encuentran, pero penosamente, la unidad que parece su fin [...] El hombre alcanza, crucificado, la cima del mal. Pero es precisamente por haberla alcanzado que deja de estar separado de Dios... (BATAILLE, 2005: 20)⁸⁸

⁸⁸ BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso.

Esta cita corrobora lo evidenciado por Palma por medio de sus personajes cuando claman por el mal con el fin de alcanzar el equilibrio, o cuando Satanás se sienta a la diestra de Dios en reconocimiento de su excelente labor al haber sometido a la humanidad a sus tentaciones malévolas. En suma el equilibrio se alcanza a través de la seducción en la que insiste Baudrillard ya que “el mal no [es] lo que se opone al bien, sino lo que lo seduce” (BAUDRILLARD, 1991: 50)⁸⁹. Son dos fuerzas opuestas que se atraen, que se vinculan y necesitan.

Este vínculo entre bien y mal también se observa en el relato “Ensueños mitológicos”. En él se propone que los dioses del olimpo se levantaron en batalla contra el cielo, instigados en rebelión por Satanás, y ocuparon finalmente el lugar de Dios, asesinandolo juntos a sus ángeles y arcángeles; logrando convertir la historia de Dios, Jesús, María y la salvación en una idea incierta y desarraigada:

Quinientos siglos después de la catástrofe del cielo cristiano encontró un sacerdote del nuevo Partenón, entre unas excavaciones, un libro en cuya tapa había grabada una cruz de acero y en una de cuyas primeras páginas decía:

“Dios te salve María, llena eres de gracia, el señor es contigo, y bendita tú eres entre todas las mujeres...”

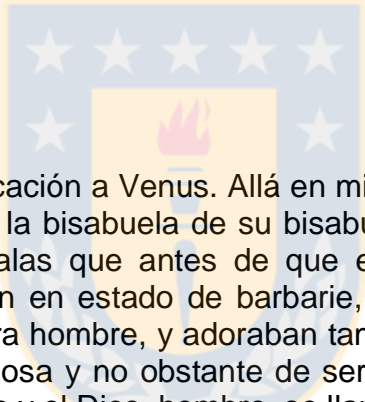
Repitió una y diez veces la lectura y no comprendió lo que en ella se quería expresar.

-Debe ser una invocación a Venus –exclamó indeciso. (PALMA, 2006:

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. (1991). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

300)

A través de esa lectura, Clemente Palma valida la existencia de dioses mitológicos y de divinidades cristianas como entes coexistentes. En términos estrictos del dogma se puede entender esta idea como una propuesta herética. Sin embargo, Palma insiste en que es necesaria la existencia de una divinidad para el equilibrio del hombre. En este contexto, el relato en cuestión, termina de una manera herética:



-No es una invocación a Venus. Allá en mi lejana infancia le oí decir a mi bisabuela que a la bisabuela de su bisabuelo le había referido un sabio sacerdote de Palas que antes de que existieran nuestros Dioses los hombres estaban en estado de barbarie, y adoraban a un Dios que al mismo tiempo era hombre, y adoraban también a la madre de este Dios, la cual no era diosa y no obstante de ser madre era virgen. Esta mujer se llamaba María y el Dios, hombre, se llamaba Kreiston...

El sacerdote de Venus, por toda respuesta, soltó una carcajada de incredulidad y exclamó alejándose:

-¡Pobre Dyonisos! ¡Has bebido mucho! (PALMA, 2006: 301)

Este relato se distancia en su final del resto de los cuentos analizados hasta ahora, ya que en el fragmento citado se evidencia que los personajes niegan la existencia de Dios o al menos la olvidan o la encuentran fuera de lógica. La humanidad, a partir de los relatos, se inclina por una nueva ciencia, la de lo prohibido, lo profano y lo hereje.

Según Foucault (1996: 128)⁹⁰, la humanidad afirma su existencia a través del conocimiento de lo prohibido, espacio al que se accede a través de la transgresión. Es, de alguna forma, un acceso al conocimiento completo de la realidad existencial. Ver el bien y el mal como elementos en armonía recíproca. Esto se pudo ver a través del cuento “El hijo pródigo”, ya que la reivindicación de Satanás implica un reordenamiento del universo y un equilibrio. Equilibrio que se sustenta en la seducción, en palabras de Baudrillard: “Dios y los hombres no están separados por el abismo moral de la religión: juegan continuamente a seducirse, y sobre estas relaciones de seducción, de juego, se sustenta el equilibrio simbólico.” (BAUDRILLARD, 1991: 50)⁹¹

En este sentido se entiende que existe una relación simbiótica entre ambas fuerzas que asegura su existencia. Por un lado, la humanidad requiere de la presencia de una divinidad. Y por otro lado, la divinidad no existe sin una humanidad que la venera. La seducción se da en el flujo constante de estas dos fuerzas, ya que se requieren mutuamente. La humanidad rechaza a Dios y abraza el pecado, sin embargo, en este acto surge con mayor fuerza la presencia de la divinidad debido a la necesidad de redención. Palma manifiesta esta seducción al presentar a personajes que sucumben ante el pecado y que rechazan lo establecido como dogma, con el fin de alcanzar el equilibrio

⁹⁰ FOUCAULT, Michel (1996). De lenguaje y literatura. Barcelona: Paidós.

⁹¹ BAUDRILLARD, Jean. (1991). El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama.

existente entre Dios y la humanidad. Palma plantea que la existencia de Dios se sustenta en función de la existencia de Satanás, de la misma manera que Satanás se sustenta gracias a Dios. Esta relectura del orden equilibrado implica la coexistencia de las dos fuerzas. Lo que hace Palma no es suprimir una en función de la otra, sino abrir un espacio distinto al conocido, un espacio para que se complementen y/o tiendan a superarse en un juego eterno de seducción. Miguel de Unamuno en su prólogo a *Cuentos Malévolos* señala que los cuentos del escritor peruano no son tan malévolos, ya que por oposición enaltecen la figura divina. Al existir tanto mal, Dios debe superarse según Unamuno. O como dice Bataille “Dios no es nada si no es superación de Dios en todos los sentidos; en el sentido del ser vulgar, en el del horror y de la impureza; y finalmente en el sentido de la nada.” (BATAILLE, 2006: 275)⁹²

Los personajes de Clemente Palma son seducidos y se mueven cerca del mal. Lo interesante es que existe una constante negación a expurgar su parte maldita. Baudrillard propone que “todo lo que expurga su parte maldita firma su propia muerte” (2001: 115). Desde este punto de vista, los relatos de Palma evitan su propia muerte al abrazar su parte maldita. En el relato “Parábola”, se evidenció que el mal es fundamental en la humanidad, ya que su ausencia implica que la sociedad sucumba por el hastío y la abulia. En ese sentido, Baudrillard señala además que:

⁹² BATAILLE, George. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores

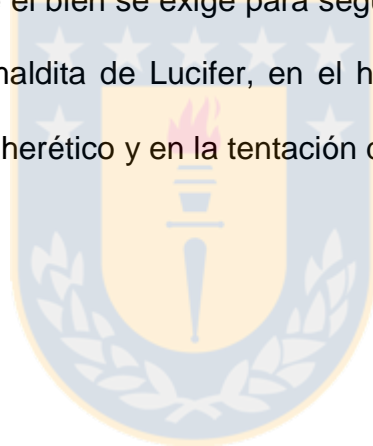
El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad, no es un principio de muerte, sino, muy al contrario, un principio vital de desunión. (BAUDRILLARD, 2001: 116)

Desde ese punto de vista, el desequilibrio y vértigo que propone el mal se opone al equilibrio de lo moral; por lo tanto es un espacio de seducción. La narrativa de Palma propone que los personajes se amparen en el mal y al hacerlo se separan de cualquier principio de ordenamiento ético o moral, por lo tanto, se apartan de la tradición y de la cultura establecida y defendida bajo los conceptos del orden social. Sin embargo, lo que existe aquí es una especie de cristianismo al revés, porque del mismo modo como Unamuno explica que los relatos de palma al ser malévolos implican la presencia de lo divino como contrapunto dicotómico occidental. De esta manera, no hay un posible equilibrio en una humanidad que halla su espacio en el bien, sino aquella que muestra a Dios a través de la búsqueda del mal.

Para Baudrillard el mal es un “principio vital”, del mismo modo en la narrativa de Palma esa vitalidad subyace al deseo aferrarse del mal. Porque como señala Baudrillard “cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, sólo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un auténtico principio de muerte” (2001: 116) Negar la parte maldita es negarse a sí mismo,

por lo tanto, la fuerza vital es la constante seducción de redimir el mal y sucumbir ante él.

Para el autor peruano, la síntesis final es que solo debemos aceptar el bien y el mal en su medida y en sus condiciones. Según Bataille Dios se supera en relación con el mal y con él mismo, ya que existe en tanto exista el mal. Esta superación de Dios se produce por medio del de la fuerza maldita, seductora y tentadora sobre la que el bien se exige para seguir existiendo. Dios se supera a través de la *belleza* maldita de Lucifer, en el horror de la desacralización del dogma, en el discurso herético y en la tentación del mal.



CAPÍTULO III

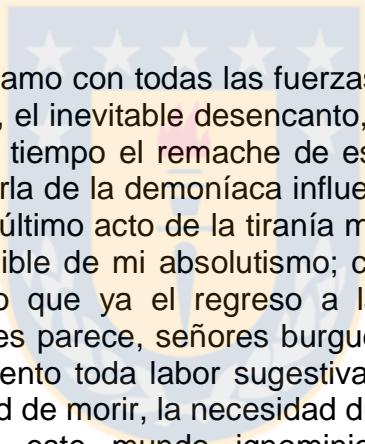
EL MAL: RELACIONES DE TRANSGRESIÓN EN LO SENSORIAL Y LA PARAFILIA.

En la producción narrativa de Palma la atracción por la muerte es un elemento fundamental en el desarrollo de su estética. La muerte en la obra del autor está traspasada por el mal, que para efecto de esta investigación se basará en la idea de Bataille quien señala:

“El Mal, en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas del erotismo, no es por otra cosa jamás objetivo más que de una condena ambigua” (BATAILLE, 1981:33).

La concepción dicotómica de occidente señala que la muerte se opone a la vida y que ambos estados se vinculan —desde el discurso del cristianismo— a Dios y a Satanás. Según esos principios religiosos —y según lo que señala la Biblia— en Dios se halla la vida eterna y por oposición en Satanás el hombre encuentra la muerte eterna. Para seguir con esta relación, se puede agregar que Dios equivale al bien y la vida eterna, en tanto, Satanás implica el mal y la muerte eterna. Los personajes en los relatos de Palma se sienten atraídos por lo malévolo, porque esto los acerca a la muerte, sobre todo cuando se relaciona con el erotismo y la plétora sexual. Además, los personajes ven en su proceso malévolo una condena ambigua, ya que si bien existe un hecho catastrófico

ligado a la experiencia malévola, el autor peruano propone la existencia de un espacio liberador en ella. Gran parte del mal que persiguen los personajes está ligado a la idea del pecado, el deseo y el placer; pero a su vez, el mal funciona como un juego de prohibiciones, en el que el ser humano se acerca y distancia de Dios. Las fuerzas se seducen y se apartan en el juego eterno de lo prohibido. Este procedimiento puede observarse en el siguiente fragmento del relato idealismos:



Yo la amaba, la amo con todas las fuerzas de mi alma y me horrorizaba, por ella y por mí, el inevitable desencanto, el rebajamiento del espíritu de Luty y al mismo tiempo el remache de esa cruel tiranía de mi alma. Mi deber era libertarla de la demoníaca influencia que yo ejercía sobre Luty, libertarla por un último acto de la tiranía moral, que había de ser la única forma noble posible de mi absolutismo; crear la libertad por un acto de opresión, puesto que ya el regreso a la primitiva independencia era imposible; esto es parece, señores burgueses, una absurda paradoja. Y desde ese momento toda labor sugestiva fue la de imponer al alma de Luty la necesidad de morir, la necesidad dulce y tranquila de desaparecer del mundo, de este mundo ignominioso. —Te amo —la decía mentalmente a mi Luty—, te amo y eres mi esclava. (PALMA, 2006:186)

En este capítulo se estudiará cómo el mal se abre paso en el aspecto sensorial. Desde el punto de vista de la construcción estética y formal se considera que existen relatos contruidos desde lo óptico que estarían regulados por una idea ocularcentrista.

También se propone que —siguiendo el análisis formal y estético de la

construcción narrativa de Palma— existen textos contruidos en función de lo que dicen los personajes. Varias historias escritas por el autor peruano se constituyen por dos planos narrativos, en su mayoría son relatos enmarcados en un relato enmarcante que sitúa la acción entre dos personajes que dialogan y que se introduce cuando uno de ellos relata una hecho digno de ser mencionado. En ese sentido, el interlocutor escucha lo que el hablante le relata. De esta manera el relato se constituye inicialmente en base a una oralidad —no en términos de la tradición oral, sino en relación a una conversación coloquial. Todo lo que el lector leerá, es un relato que alguien escucha. A partir de ello, se plantea que existen relatos en la obra de Palma contruidos desde el ámbito de lo acústico, porque emanan de situaciones dialógicas y aluden a situaciones comunicativas orales. Un ejemplo de lo anterior se corresponde en el relato “Una historia vulgar” que comienza de esta manera:

Un joven médico francés me refirió una historia trágica de amor, que se quedó vivamente grabada en mi memoria y que hoy refiero casi en los mismos términos que la escuché.

Hela aquí:

Ernesto Rousselet era un muchacho que intimó conmigo en virtud de no sé qué misteriosas afinidades [...] (207)

La presencia del mal a través de lo óptico se produce cuando los personajes son expuestos a la tentación por lo que ven. Martin Jay —en *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*— sostiene que varias religiones monoteístas sentían una especie de fobia por lo ocular, ya que muchas de las tentaciones (sino todas) surgían efectivamente del deseo de tener aquello que se ve a lo lejos, que no está al alcance directo.⁹³ En los textos de Clemente Palma, los personajes sucumben bajo el influjo de lo visual. En “El último fauno”, el protagonista arde en deseos por la ursulina cuando la ve, cuando a la distancia observa su cuerpo virginal y se ve presa de una libido incontrolable. Sucumbe a la tentación de tomarla y hacerla suya.

En los relatos de Palma, también hay personajes que experimentan sensaciones táctiles. En “El príncipe Alacrán” el protagonista concreta su vínculo con el mal a través del acto sexual con un animal. Evidentemente, todo acto sexual implica la exploración del cuerpo del amante en un espacio que es próximo y cercano. Esta experiencia constituye una de las formas cómo el mal seduce a los personajes.

Es posible proponer, entonces, que la prominencia del mal en los relatos

⁹³ JAY, Martin. (1994). *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Los Angeles, California: University of California Press. Págs. 1-13

de Palma puede tener un influjo sensorial en los personajes. Es una forma de búsqueda y quizá de imposición de lo malévolo.

En los relatos de Clemente Palma, las descripciones de elementos visuales son muy importantes en la dinámica de las acciones narradas. Este espacio descriptivo que permite generar lo que Pimentel llama pacto de legibilidad o de verosimilitud. De esta forma, el lector percibe e identifica aspectos de su espacio que conllevan a la construcción de un mundo posible de ser codificado e hipervinculado. Las descripciones que realizan los narradores crean espacios de deseo, lujuria y transgresión.

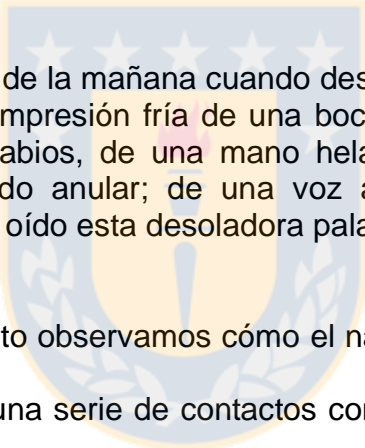
En “El último fauno se señala”

La hermana Ágata de la Cruz [...] rubia, resplandeciente, con sus veinte años de pureza dedicados a los santos ensueños, era la más endiablada y juguetona. Toda la playa parecía alegrarse con sus carcajadas cristalinas, con sus bromas inocentes, sus carreras y movimientos llenos de gracia y ligereza. Sus carnes, castamente veladas por la capa de baño, se estremecían al entrar en el agua con la ascensión paulatina del frío. ¡Qué hermosa se ponía cuando cruzaba las manos y apretaba los dientes a cada caricia brutal de la ola! (193-194)

El narrador heterodiegético-omnisciente nos permite acceder a un territorio y espacio de seducción muy sugerente. Esta descripción revela cada pliegue que este espacio genera. Se puede ver en este espacio toda la dimensión que lo observado provoca. A través de este narrador podemos acceder a la plenitud de los detalles sexuales que se extienden desde la

imagen de Ágata. Pero además, a través del narrador, el Fauno va tocando con su mirada en el instante en que se describe el estremecimiento de la carne de Ágata al contacto con el frío del mar. La esencia erótica subyace a la idea visual del cuerpo que es tocado con la mirada lujuriosa del fauno.

Por su parte en el relato “La granja blanca” también se da cuenta de este procedimiento en las descripciones sensoriales de la pasión de los amantes:



Sería la una de la mañana cuando desperté sobresaltado: en sueños había tenido la impresión fría de una boca de mármol que me hubiera besado en los labios, de una mano helada que hubiera arrancado el anillo de mi dedo anular; de una voz apagada y triste que hubiera murmurado a mi oído esta desoladora palabra: ¡Adiós! (265)

En este fragmento observamos cómo el narrador describe un sueño que es la visualización de una serie de contactos con Cordelia. Ese simbolismo de ver y tocar se entremezcla en la fatalidad misma de la separación de la mujer, que se encuentra en una dimensión únicamente perceptible a través evocación de una imagen. Es decir, a través del contacto visual.

En “Leyenda de Haschisch”, el protagonista no puede separarse del recuerdo de Leticia y la evoca en sus sueños, como forma de permanencia y arraigo en la dimensión de palpable: “[...] con la mirada hundida en las tinieblas creía ver bocetarse, con líneas difusas, la curva de su cuerpo palpitante y febril [...]” (277). En este caso la visión-táctil que tiene el protagonista, está dada por

la alusión a la temperatura del cuerpo de su amada que hierve y quema a través de su fiebre. No es posible ver ese calor corporal, pero sí sentirlo y el narrador lo *toca* o *siente* a través de su mirada.

La misma sensación de miradas que tocan y matan, está presente en el cuento “Los ojos de Lina”. En este relato el protagonista no resiste la mirada de su novia. Cada vez que ella lo mira, palidece y siente que sus nervios se retuercen de dolor a causa de esa mirada que lo toca y lo destruye.



1. Escuchar hasta morir.

En los relatos de Clemente Palma, se observa también cómo el discurso se transforma en un elemento de muerte, porque está asociado sobre todo al deseo y al placer de por la decadencia de los personajes. En este apartado se estudiarán cuatro cuentos en dónde el discurso o la ausencia de éste llevan a la destrucción física o moral de los personajes.

1.1. Dmitri.

En el relato “Dmitri: fantasía malvada”⁹⁴, el autor nos refiere, a través de un narrador homodiegético, la historia de Dmitri y Wladimiro. Ambos son amigos, pero este último siente celos y, hasta cierto punto, envidia de Dmitri; además, el protagonista lo detesta, sobre todo por su “discordante risita”. Esto se hace muy contradictorio, porque al comienzo del relato, el protagonista señala: “Dmitri era un excelente amigo mío, pero Dmitri tenía una risita burlona que me exasperaba. Dmitri había hecho por mí innumerables sacrificios” (409). Según se consigna en el relato, Dmitri acompañó a Wladimiro durante 25 días mientras estuvo enfermo y lo ayudó con techo, abrigo y comida cuando su amigo atravesaba problemas económicos. Más adelante, se agrega:

⁹⁴ La primera versión de este relato apareció bajo el título “Dimitri era un excelente amigo” en *Modernismo: literatura y arte*, vol. 1, N° 13. Lima, el 3 de marzo de 1901, págs. 148-150. Posteriormente se publica una versión corregida, que es la que se usa en esta tesis, en *El Comercio en Lima* el 29 de septiembre de 1901, págs. 3-4.

Más aún: yo sabía que mi amigo tenía una amada [...] que venía a buscarle con frecuencia y de la cual tenía un niño. Pues bien una noche reemplacé a Dmitri por medio de engaños y valiéndome de la oscuridad. Al salir [...] le encontré a pocos pasos de la casa. ¿Sospechó Dmitri lo que había pasado? [...] metió nerviosamente la mano al bolsillo en que guardaba su cuchillo. Sin embargo, al pasar le dije: — ¡Buenas noches Dmitri! — Buenas noches Wladimiro. ¡ji! ¡ji!... me respondió con su discordante risita. Creo que Natalia no volvió más a la casa de Dmitri... ¡Oh!, su risita. (409)

Incluso, durante su estancia en la Universidad, Dmitri se ofreció a repetir con Wladimiro un curso que éste había reprobado. Pese a todas las afectivas conductas de Dmitri, Wladimiro seguía odiándolo, pero más específicamente, odiaba su risa. El odio absurdo, quizá, por la risa de Dmitri, lleva a Wladimiro a urdir un malévolo plan. Se preparan para viajar a Kiew a visitar a la familia de Dmitri, compuesta por su madre y su hermana. En el trayecto, Wladimiro le ofrece a Dmitri un desafío: desatarse de unas amarras, emulando un juego por ambos conocido.

Hice que Dmitri me atara y como yo sabía el juego me desaté fácilmente. Y Dmitri se reía y me decía cosas cariñosamente alegres, pero que herían vivamente mi susceptibilidad, más que todo por la infame risita con que las acompañaba. Me decía que probablemente Kirchoff (mi bisabuelo) había sido tzigano: que el trazo de mi nariz era perfectamente *thandala*. (411)

Wladimiro se desata e insta a su compañero que intente hacer lo mismo: “Haz la prueba, Dmitri. ¡Ji! ¡Ji!. Te vas a reír mucho. ¡Ji! ¡Ji!. [...] Y nerviosamente contagiado yo me reía con la misma risita diabólica de Dmitri.”

(411). Como es de esperar, Wladimiro ata fuertemente a Dmitri, quien le insiste que lo ha hecho de manera extrema y que probablemente, cuando resuelva el juego, tendrá más mérito. Comienza a aflorar, en este pasaje el sadismo de Dmitri, porque goza con atar a su *amigo* y porque ve cómo se va materializando su plan. Es tal el goce que le provoca que señala:

Yo tenía los ojos inyectados como un lobo que oliera la sangre. Sin que el buen Dmitri lo notara, hice un nudo corredizo que pasó bajo su cuello y coloqué en él convenientemente mi cuchillo abierto. El extremo de la cuerda lo até al tobillo. En seguida acomodé a Dmitri sobre una roca. (412).

Dmitri es advertido de cómo debe desatarse: “con un golpe seco, violento haz de estirar el pie derecho al mismo tiempo que abras los brazos”. Sin embargo, Wladimiro le pide que lo haga después mientras conversan de algunas cosas. Entre risas, el protagonista comienza a torturar a su compañero, a través de preguntas y revelaciones. Le pregunta por Natalia (la antigua novia de Dmitri), por qué no había regresado a verlo y por qué él no había ido por ella. A medida que va dialogando con el personaje, el protagonista se goza en observar los cambios de estado que el rostro de Dmitri asume ante cada una de las frases de su cruel amigo. Esto no es suficiente aún para Wladimiro, por lo que agrega:

— Fuiste muy loco— repetí casi a gritos para ahogar su horrible risa — fuiste muy loco en abandonarla. ¿Será cierto lo que se decía, que una mañana amaneció muerta con su hijo en la puerta de la casa? ¿Sabes?

Se me ha ocurrido que Sonia, tu hermanita, debe tener la misma suavidad de piel, los mismos besos ardientes de Natalia, los mismos... (413)

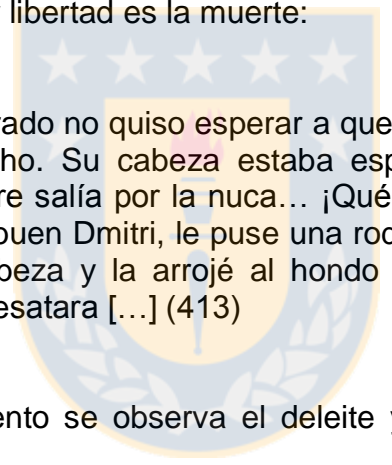
El protagonista halla el placer en la tortura y el vejamen que provocan sus palabras en el indefenso hombre. Este fragmento se vincula con la dominación y el sometimiento, ya que el protagonista destruye y vence a Dmitri. En cierta forma se reproduce, a través del relato, la metáfora de la relación sexual. Al respecto Foucault señala:

Por tal hay que entender que la relación sexual —siempre pensada a partir del acto-modelo de la penetración y de una polaridad que opone actividad y pasividad— es percibida como del mismo tipo que la relación entre superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido. (FOUCAULT. 2006: 198)⁹⁵

El lenguaje se transforma en un arma que domina, somete y hiere a Dmitri, la verdad del momento pasado se hace grande y dolorosa para su mente: Wladimiro había dormido con su novia. El futuro es anticipado, porque en la mente de Dmitri yace ahora la semilla de la verdad apocalíptica que destruirá la virginidad de su hermana. Estos pensamientos encuentran su más amargo sentido en el presente del instante y de la circunstancia, porque es en el momento mismo de la tortura en el que la mente del pobre joven se destruye. El carácter destructivo y sádico de su mejor amigo es revelado en la

⁹⁵ FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la Sexualidad: 2, el uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

reminiscencia de los hechos ocurridos y en el mal que vendrá. El joven se desespera y el fatalismo se concreta en la representación del juego de las ataduras. Dmitri el fiel amigo está preso por las cuerdas que de alguna forma es la metáfora del desconocimiento, porque hasta ese instante era esclavo de la ignorancia al no saber quién o cómo era su amado amigo. Sin embargo, también es el espacio de la libertad a causa del conocimiento que alcanza Dmitri de las intenciones reales que Wladimiro persigue. No obstante, el precio de ese conocimiento y libertad es la muerte:



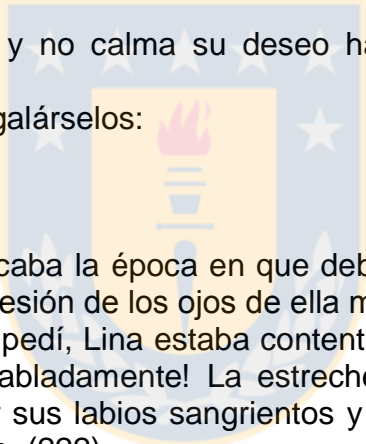
Dmitri desesperado no quiso esperar a que le diera la señal de desatarse y lo había hecho. Su cabeza estaba espantosamente contraída y un chorro de sangre salía por la nuca... ¡Qué hermoso filo el de mi navaja! Me acerqué al buen Dmitri, le puse una rodilla en el pecho, de un tirón le arranqué la cabeza y la arrojé al hondo valle. Lo hice para ayudar a Dmitri que se desatara [...] (413)

En este fragmento se observa el deleite y el placer que la escena de muerte provoca en el protagonista. Observo en este pasaje dos espacios metafóricos muy relevantes. El primero, alude a la idea de que Wladimiro pierde la cabeza por el filo del cuchillo lo que representa la pérdida del conocimiento a causa, quizá, del error intelectual que sufre Dmitri. El segundo, es la última frase. El protagonista dice que arrancó la cabeza de su compañero “para que se desatara” como símbolo de liberación. Dmitri era esclavo de su ignorancia y de su estructura mental extremadamente benevolente, por lo tanto separar el cuerpo de la cabeza es un acto de liberación.

En este cuento observamos cómo el bien, representado por Dmitri es superado por el mal, encarnado en la figura cruel de Wladimiro.

3.2. “Los ojos de Lina”

La vulneración corporal, en los relatos de Palma, se presenta de manera muy relacionada con lo sexual. En “Los ojos de Lina” el protagonista teme y ama los ojos de Lina y no calma su deseo hasta que finalmente, la mujer decide quitárselos y regalárselos:



Quando se acercaba la época en que debía pedir la mano de Lina a su padre [...] la obsesión de los ojos de ella me era insoportable [...] El día en que la pedí, Lina estaba contentísima. ¡Oh, cómo brillaban sus ojos y qué endiabladamente! La estreché en mis brazos, delirante de amor, y al besar sus labios sangrientos y tibios tuve que cerrar los ojos casi desvanecido. (222)

En este relato la vejación sensorial se manifiesta por esa atracción frente a los ojos de la mujer y como Bataille plantea:

[...] lo que atrae el deseo en el ser de carne no es inmediatamente el ser, es su herida: es un punto de ruptura de la integridad del cuerpo, herida que pone en juego su integridad, su ruptura, que no mata, pero mancilla. (BATAILLE, 2005: 21, 22).

El deseo que atrae al protagonista de este relato es la posesión y el

punto de ruptura corporal de Lina, ya que todo el deseo sexual y amoroso transformaba la mirada pueril de la niña en un misterio doloroso y delirante:

A veces me parecían dos grandes esmeraldas, alumbradas por detrás por luminosos carbunclos. Las fulguraciones verdosas y rojizas que despedían se irisaban poco a poco y pasaban por mil cambiantes, [...] Los hervores de la sangre de Lina, su tensiones nerviosas, sus irritaciones, sus placeres [...] se denunciaban por e color que adquiría ese punto de luz misteriosa. (220)

La mirada de Lina es de tal intensidad que su novio no puede sostenerla. Se siente destruido y poseído por las emociones extremas que emanan de su mirada. Cada uno de los detalles que el narrador protagonista exhibe, están articulados desde el discurso del dolor. Constantemente le pide a su amada que no lo mire, que cierre sus ojos para escapar del fuego y la herida que su mirada provoca:

El día que la pedí, Lina estuvo contentísima. ¡Oh, cómo brillaban sus ojos y qué endiabladamente! La estreché con mis brazos delirantes de amor, y al besar sus labios sangrientos y tibios tuve que cerrar los ojos casi desvanecido.
—¡Cierra los ojos, Lina mía, te lo ruego! (222)

El protagonista palidece y sucumbe ante la mirada terrible y temible de su amada. Jym es incapaz de revelarles el secreto que lo aflige, pero la joven se da cuenta e insiste en saber por qué resiste a mirarla:

Cerré los ojos y la besé en la frente.
—No me beses; mírame, mírame.
—¡Oh, por Dios, Lina, déjame!...
—¿Y por qué no me miras? —insistió casi llorando.
Yo sentía honda pena de mortificarla y a la vez mucha vergüenza de confesarle mi necesidad: —No te miro, porque tus ojos me asesinan; porque les tengo un miedo cerval, que no me explico, ni puedo reprimir.
—Callé, pues, y me fui a mi casa, después que Lina dejó la habitación llorando. (223)

El protagonista sucumbe ante la mirada de Lina, pero también ante la verdad. No puede con la fatalidad femenina. Lina se yergue como una mujer fatal, tópico muy desarrollado por la literatura romántica que es retomado en cierta medida por Clemente Palma. Lina es una mujer fatal, ya que con la mirada puede destruir a Jym. De alguna forma este relato se vincula intertextualmente con la mirada fatal de Medusa. Sin embargo, la reinterpretación consiste en que pese a la destrucción que le provoca, el protagonista no puede separarse de ella.

Aunque el protagonista no le revela su miedo y temor a Lina, ella asume lo que sucede y a causa de ese discurso silencioso, decide destruir su propio cuerpo:

Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto: debí ponerme monstruosamente pálido. Levanté la cabeza horrorizado y vi a Lina que me miraba fijamente con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles. Una sonrisa, entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia, hechos con zumo de fresas silvestres. Salté desesperado y cogí violentamente a Lina de la mano: [...]
Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas

unos ojos de cristal, y los suyos, los de mi Lina, esos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre. (225)

Lina sucumbe ante las palabras silenciadas de su novio, se deteriora por el discurso suprasegmental que su novio articula cada vez que ella lo moraba. La voz del amante destruye a Lina.

3.3. Vassielich

El problema de la reivindicación del mal es uno de los temas que sostienen los relatos de Palma. En “Los canastos” se nos muestra a un personaje que se describe a sí mismo de la siguiente forma:

Os juro que yo soy bueno, que soy un buen padre de familia, pero sólo en la época en que hay sol en este cielo brumoso. ¡Oh!, la bruma invernal me hace daño y me convierte en malvado. Si yo fuera *poppe*, en verano rendiría culto a Dios, pero en invierno le volvería la espalda y me entregaría a darle gusto al diablo. En el invierno le amo, siento que se introduce en mi ser, que estruja mi espíritu y aviva el fuego de mis malos instintos; entonces me siento nihilista, capaz de ser ladrón y asesino; lo rojo me excita, y lo afilado y lo agudo me fascinan. (179)

Este hombre dice que ama al Diablo en algunas ocasiones y lo demuestra al no evitar que un vecino suyo pierda, en el momento que cruza un puente, su fuente de ingresos y la salvación de las deudas que su miseria le acarreaba.

Para el protagonista, la inalienable seducción del mal es un motivo casi vital, en tanto amante de Satanás. No hay en su actuar juicio alguno que le impida ejecutar su plan: el silencio.

Para Baudrillard este fenómeno se explica en la falta de moral en el mal:

El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad. No es un principio de muerte, sino, muy por el contrario, un principio vital de desunión. (BAUDRILLARD: 2001: 116)⁹⁶

En este relato, la voz del mal y de la destrucción del pobre Vassielich está dada por la fuerza del silencio. El protagonista pudo haber salvado al hombre, pero prefiere observar y dejar que los hechos fatales sigan su curso.

En ese sentido, se puede señalar que la fatalidad no está dada solo por la emisión, sino también por la omisión. El silencio es la ausencia de sonido, sin embargo, por su categoría auditiva es parte también de la intensidad musical. De hecho, en el relato la espera agónica del desastre que sufre Vassielich está matizada por el silencio trascendental y estereotipado que anticipa un desenlace oscuro y terrible. El protagonista, goza con el dolor del hombre, mientras en una estela de silencio satánico espera y aguarda el desastre.

⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean. (2001). La Transparencia del mal. Barcelona: Anagrama.

Es tal el goce que el hecho produce en el protagonista que se defrauda al ver que el pobre Vassielich, decide no quitarse la vida frente al futuro oscuro que se le avecina. Por ello, como contrapartida de ese silencio previo y malévolo, el protagonista intenta lograr que el hombre se quite la vida luego de la revelación discursiva de su silencio. El hombre declara su falta sin arrepentimiento alguno:

-Pude avisarte, padrecito, desde que vi caer el primer canasto. Mas ¿para qué? Mañana habrías olvidado el favor que te hacía: en cambio, cuando te lleven a la cárcel, y tu mujer y tus hijos lloren en la miseria, te acordarás de mí, cierto que para maldecirme, pero te acordarás...

Vassielich no me respondió, sea porque no me oyera, sea porque estaba aturdido con su desastre. Me encogí de hombros y proseguí mi camino, fumando mi pipa. Después de todo, el sitio de los peces era el río y no los canastos. He restablecido, pues, el equilibrio de la naturaleza. (182)

El protagonista sabe que actúa apoyado en el mal, conoce las consecuencias que este hecho traerá en la vida de Vassielich, sin embargo, no acusa ningún tipo de arrepentimiento ni menos culpa, es más, señala que *ha restablecido el equilibrio de la naturaleza*, lo que incrementa la idea de la búsqueda del mal como punto de equilibrio universal.

El mal subyace a la conducta del protagonista, pero es un mal carente de toda moral, ya que, como detalla Paul Ricoeur:

Entendido el término con rigor, el mal moral —el pecado, en el lenguaje religioso— designa aquello, por lo que la acusación humana es objeto de imputación, acusación y reprobación. La imputación consiste en asignar a un sujeto responsable una acción susceptible de apreciación moral. La acusación caracteriza a la acción misma como violatoria del código ético dominante dentro de la comunidad considerada. La reprobación designa el juicio de condena en virtud del cual el autor de la acción es declarado culpable y merece ser castigado. Es aquí donde el mal moral interfiere con el sufrimiento, por lo mismo que el castigo es un sufrimiento infligido. (RICOEUR, 2007: 24)⁹⁷

El protagonista carece de todo sufrimiento y culpa, porque, desde el principio del mal, el único culpable es Vassielich debido a su abulia. No hay pecado en la acción del protagonista, ya que no existe un moral que permita constituir la imputación, la culpabilidad y el sufrimiento del personaje principal. Al contrario, solo hay deleite y seducción en el mal.

⁹⁷ RICOEUR, Paul. (2007). *El mal: Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorortu.

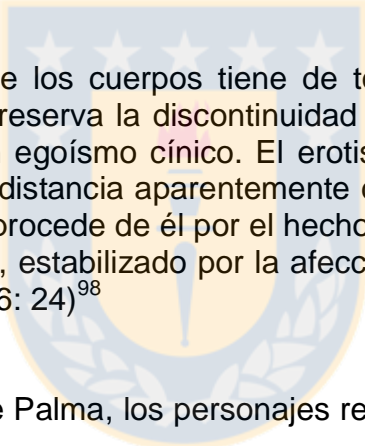
2. Parafilias: una transgresión malévola.

En la producción de Palma, la belleza y la fealdad están ligadas al deseo y a la transgresión, ya que son fuerzas opuestas que están en un constante juego de seducción. En algunos relatos, la estética griega de belleza se contrapone con la estética cristiana, del mismo modo algunos personajes son descritos con una *belleza demoníaca*, estas atribuciones y comparaciones son fruto de la pugna de las ideas estéticas que subyacen en la obra: una estética que apunta finalmente a que *mal y bien* se necesitan para conformar el equilibrio universal.

La vulneración corporal, implica también el deterioro del cuerpo y la destrucción del *templo del Espíritu Santo*. En “Leyenda de hachisch” y en “Un paseo extraño”. Esta violencia contra lo corpóreo y espiritual se concreta a través de las experiencias que los protagonistas tienen con las drogas. Estas prácticas permiten que los personajes experimenten distintas vivencias y difusas ensoñaciones.

La transgresión corporal en los relatos revisados está muy relacionada con la vulneración sexual y con los procesos eróticos en los que las descripciones sexuales recurren a figuraciones diabólicas y siniestras. Por ejemplo el acto sexual relatado en “La granja blanca” se describe de la siguiente

forma: “fue como la acción de un ácido que nos corroiera las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable, que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio divino y satánico fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal”. Quizás esto implica que la presencia erótica está apoyada en un erotismo del cuerpo por su connotación siniestra. En torno a esto Bataille señala que:



El erotismo de los cuerpos tiene de todas maneras, algo perverso, algo siniestro. Preserva la discontinuidad individual, y siempre actúa en el sentido de un egoísmo cínico. El erotismo de los corazones es más libre. Si bien se distancia aparentemente de la materialidad del erotismo de los cuerpos, procede de él por el hecho de que a menudo es solo uno de sus aspectos, estabilizado por la afección recíproca de sus amantes. (BATAILLE, 2006: 24)⁹⁸

En los relatos de Palma, los personajes requieren de la posesión del otro y transparentan sus deseos bajo un discurso amoroso casto y puro. Sin embargo, desean: *ojos, sangre, caricias, presencia, etc.* Por lo mismo, cada vez que se detalla una fijación corporal se recurre a una descripción satánica y oscura. En el caso de “Idealismos”, Luty despierta un deseo muy perturbador en el protagonista, y el siente y anticipa las futuras transgresiones, ya que en voz de Foucault: “Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su

⁹⁸ BATAILLE, George. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores

represión, posee como un aire de trasgresión deliberada” (FOUCAULT, 2005: 13)⁹⁹. El protagonista no habla de sus deseos, pero los transcribe y ve en ello el fruto e inicio de una transgresión. Ahora bien, Palma recurre a relaciones amorosas que transgreden lo establecido en las Sagradas Escrituras, en el fondo al pecado, porque:

Nunca, sin embargo, la sexualidad ha tenido un sentido más inmediatamente natural ni ha conocido sin duda más “feliz expresión” que en el mundo cristiano del pecado y de los cuerpos caídos en desgracia. (FOUCAULT, 1996: 123)¹⁰⁰

Se entiende que la sexualidad se desarrolla de forma más plena cuando está amparada en la esencia del pecado, es decir, que ha encontrado en éste su mayor desarrollo y amparo. Las doctrinas cristianas saben que existe una relación directa entre la sexualidad y el pecado, por lo que se escudan en los preceptos registrados en Levítico¹⁰¹ sobre las normas morales con el fin de reprimir y controlar este vínculo. Clemente Palma, a través de sus relatos, transgrede estas normas, ya que sus personajes se vinculan notoriamente con lo sexual y son seducidos en el pecado para alcanzar su existencia: “Pensándolo bien, nosotros mismos sólo existimos en el breve instante en que somos seducidos, sea lo que sea lo que nos arrastre: un objeto, una cara, una

⁹⁹ FOUCAULT, Michel (2005). *Historia de la Sexualidad: 1 La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

¹⁰¹ Ver Levítico capítulo 19 versículo 1 en adelante.

idea, una palabra, una pasión”. (BAUDRILLARD, 1991: 59)¹⁰² Los personajes existen en tanto se seduzcan, independiente del referente: un cuerpo, un objeto un fenómeno, etc. Por lo tanto si se existe en función de la seducción, los personajes persistirán en la transgresión, llevando su sexualidad al límite.

2.1. La mezcla de dos reinos.

Y si una mujer se llegare a algún animal para ayuntarse con él, a la mujer y al animal matarás; morirán indefectiblemente; su sangre será sobre ellos. (Levítico, 20:13)

En el relato “El último fauno” se presenta el problema de la zoofilia. Los protagonistas poseen un determinado estilo de vida en relación con lo sexual. Por un lado se encuentra el fauno, (quien en sí mismo representa, en términos de zoofilia un enlace sexual, fisiológica y naturalmente prohibido) también llamado sátiro, que dentro de la tradición grecolatina porta una alta connotación lujuriosa, ya que, según la mitología, estos seres que raptaban doncellas eran parte de las fiestas de Baco, siendo la concupiscencia su deleite máximo. En el capítulo primero, a propósito de la simbología del fauno se estudió cómo la tradición le había entregado ese carácter lascivo¹⁰³

¹⁰² BAUDRILLARD, Jean. (1991). El otro por sí mismo. Barcelona: Anagrama.

¹⁰³ Cabe recordar la definición que Lucia Impelusso le otorga al Sátiro:

I Satiri sono raffiguratti come esseri in parte umani e in parte animali, con orecchie appuntite, piccole corna sulla fronte, zampe villose e zoccoli caprini; tavolta sono ritratti con una brocca o un

El fauno se configura, entonces, como un ser que porta la lujuria y la lascivia dentro de su conducta e identidad. En el texto se hace explícita la conducta lujuriosa del Fauno cuando se menciona que él “fue el padre de la generación de íncubos que alarmaba a los teólogos de la Edad Media”. En términos simples, el Fauno es el reflejo de la lascivia, ya sea en su origen como en su deambular cotidiano.

Se diferencia, en términos de comportamiento sexual, de Ágata quien se ha dedicado a una vida casta y consagrada al servicio y devoción de Cristo en directa relación con el amor a Dios y la Iglesia, por lo tanto ha tenido que refrenar cualquier impulso sexual, llevándolo a la supresión y al control. El narrador señala que la hermana Ágata de la Cruz ha dedicado sus veinte años a la devoción por los *santos ensueños*, en oposición a los veinte siglos de lujuria que ha vivido el Fauno.

A través de estos dos personajes se plantea la pugna que surge entre la lujuria y la castidad. El Fauno, representante de la lascivia y el goce sexual, está predeterminado por un carácter, casi hereditario, a dar cabida completa a sus impulsos sexuales, sin represión alguna. Su identidad se sostiene en el

tirso e mentre suonano il flauto.

In ambito iconografico i Satiri vengono spesso ritratti mentre osservano di nascosto le Ninfa bagnarsi alla fonte; talvolta invece essi amoreggiano con le Ninfa. Quest'ultimo tema può alludere al trionfo Della lussuria sulla castità. (Impelusso, 2005:228)

alcance del placer y el determinismo de dar al deseo su espacio de materialización. Los sátiros no se plantean la posibilidad de reprimir sus conductas sexuales, ya que su esencia es una esencia lujuriosa. Esta libertad sexual es censurada, ética y moralmente, a través del discurso cristiano, tanto así que el catolicismo ha etiquetado a la lujuria como un pecado capital en un intento por suprimir determinada conducta. Por oposición Ágata representa, por medio de su templanza, la castidad y la materialización de la ley cristiana que impide la existencia del deseo sexual, como elemento básico y necesario para el ser humano. Ágata pertenece a un sector de la congregación Agustiniana, por lo que ha sido educada en la devoción por la fe y por extensión, en la represión del goce sexual.

El discurso religioso reprime y suprime, en algunos instantes, la presencia y la verdad de lo sexual, más aún la lujuria es incompatible con la devoción ante Dios, por lo que amalgamar estas conductas es un peligro para la fe y el adoctrinamiento en Cristo. El autor pone en escena el conflicto entre estos dos elementos cuando hace que el Fauno se detenga en la contemplación de Ágata y sus compañeras mientras toman un baño en el mar. El sátiro observa y se deleita en la contemplación de las jóvenes:

No eran ya las amorosas y vehementes siervas de Calipso. No eran siquiera como esas cristianas, cuya austera religión le había dejado huérfano. A la vista de ellas toda su sangre que fermentaba hacía veinte siglos, le habló al oído inspirándole nobles deseos; todas las truhanadas

de su estirpe acudieron á su cabeza y recordó los raptos fáunicos en la penumbra del bosque. (195)

El Fauno observa a las cándidas jóvenes y arde en deseos por poseer tan virginal cuerpo. Surge el deseo de posesión del otro, de lograr la continuidad de los cuerpos y expulsar la discontinuidad propia para alcanzar el breve paroxismo. El fauno se acerca a la joven y la arrastra hacia el interior del mar:

Loca de terror, comenzaba á sentir el desfallecimiento de la muerte, cuando una faz hermosa y joven, como la de un Cristo marino, se juntó á su rostro. Volvió Ágata a la vida y, llena de esperanza, se confió á su salvador, acallando con cierto íntimo goce el pudor que sentía de verse en brazos de un hombre. (195-196)

Ágata no se da cuenta que es un animal quien la toma, cree ver, producto del desfallecimiento, el rostro de un redentor. Quizá cree ver los *santos ensueños* de su fe materializarse en el instante de la muerte. La verdad es revelada y el Fauno, loco de deseo, señala:

Eres mía y bendigo los veinte siglos de sufrimiento que he pasado; te he sorprendido en el mar, como sorprendían mis hermanos á las pastoras en la selva. Te llevaré a una isla solitaria, arrullaré tu sueño en las canciones del viejo Anacreonte... ¡Ámame, cristiana, ámame! (196)

El sátiro asume la posesión completa del cuerpo y la integridad de Ágata a través de la frase: *Eres mía*. De esta forma se materializa el discurso condenatorio de la virginidad de Ágata. La lujuria comienza paulatinamente a vencer a la castidad. La ursulina ante la inminencia del trato sexual que se

aproxima hacia su integridad, recurre a un último estado de redención: su fe y su doctrina:

Después de un rato de silencio y reflexión la novicia comprimió ligeramente el hombro del Fauno y con voz tímida, que traducía sus escrúpulos, le dijo: Júrame, Fauno que creerás en la divinidad de nuestro señor Jesucristo.- Te lo juro, cristiana.- Y el Fauno, con su valiosa carga, loco de alegría, siguió nadando hacia una isla que vagamente se bosquejaba en el horizonte. (196-197)

Ágata entrega su cuerpo y su sexualidad a cambio de la conversión del Fauno a su fe cristiana. Por un lado, el Fauno desea alcanzar su goce sexual a través de otro, en este caso, por medio de Ágata. Por otro lado, la joven fue instruida en el amor de Dios y en el amor al prójimo, por lo que sacrifica su cuerpo a cambio de que este ser se convierta al cristianismo y reconozca a Jesús como su redentor. La joven ha guardado por mucho tiempo el voto de castidad y por lo que ha excluido de su vida la posibilidad de interactuar sexualmente con otro, sin embargo, el deseo sexual subyace a su fe y encuentra su anatema en la figura lujuriosa del Fauno. El Fauno desea a Ágata y por acceder a la textura pálida y virginal de su cuerpo, la joven cede a los deseos del sátiro transfigurando su propia necesidad sexual a través del sacrificio. En cierta forma, este acto es una metáfora del propio sacrificio de Cristo que entrega su carne en beneficio del hombre. La joven se convierte en mártir, ya que entrega su carne y acepta darla bajo el requisito de la conversión. Sobre esta idea de sacrificio, Bataille explica:

El sacrificio, si es una transgresión hecha a propósito, es una acción deliberada cuyo fin es el cambio repentino del ser que es víctima de ella. A ese ser se le da muerte. Antes que se le dé muerte, estaba encerrado en la particularidad individual. Tal como lo dije en la «Introducción», su existencia resulta entonces discontinua. Pero, en la muerte, ese ser es llevado de nuevo a la continuidad del ser, a la ausencia de particularidad. Esa acción violenta, que desprovee a la víctima de su carácter limitado y le otorga el carácter de lo ilimitado y de lo infinito pertenecientes a la esfera sagrada, es querida por su consecuencia profunda. Es deliberada como la acción de quien desnuda a su víctima, a la cual desea y a la que quiere penetrar. El amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. (BATAILLE, 2006: 95)¹⁰⁴

Los personajes pertenecen a dos imaginarios distintos. En primer lugar, su relación con lo sexual marca una diferencia radical. Cada uno de ellos, siguiendo este vínculo con lo sexual, pertenece a distintos mundos: el de la castidad y la lujuria; sin embargo, ambos son seducidos mutuamente. Esta seducción está implícita en ambos personajes, ya que cada uno en sí mismo carga con la pugna de lo latente de la lujuria y la castidad. Esto quiere decir de que el Fauno en su condición de ser lujurioso contiene aquello que expulsa, es decir la castidad. Del mismo modo, Ágata al abrazar la castidad expulsa y contiene de manera latente la lujuria. En segundo lugar, ambos personajes conllevan una representación alegórica del paganismo y el cristianismo.

Además de lo anterior, el sátiro posee características monstruosas que lo

¹⁰⁴ BATAILLE, George. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

vinculan simbólicamente con lo demoníaco. Junto con ello, el Fauno, visto desde el punto de vista de lo racional, cae en la categoría de monstruo, ya que según Foucault:

[...]se dirá que es monstruo el ser en quien leemos la mezcla de dos reinos, porque, por una parte, cuando podemos leer, en un único y mismo individuo, la presencia del animal y la de la especie humana, y buscamos la causa. ¿A qué nos remite? A una infracción del derecho humano y el derecho divino, es decir, a la fornicación, en los progenitores, entre un individuo de la especie humana y un animal. Ya que hubo relación sexual entre un hombre y un animal, o una mujer y un animal, va a aparecer el monstruo, donde se mezclan los dos reinos. (FOUCAULT, 2006:69)¹⁰⁵

En el fauno se mezclan dos reinos, dos especies: la humana y la animal. En este ser se evidencia una transgresión y un atentado contra los órdenes morales y fisiológicos, ya que nos sugiere ser el resultado de la cópula entre un animal y un ser humano. La ciencia aduce que el coito entre seres de distintas especies no puede dar como resultado un ser vivo. Sin embargo, en este relato se da cabida a esta posibilidad. Por lo tanto es una infracción al derecho moral y humano y es una vulneración del espacio divino al transgredir lo señalado en Levítico sobre las Leyes Morales. El Fauno es un monstruo porque en él se evidencian estos rasgos de cruzamiento inmoral.

Ágata no ve al Fauno, ve un monstruo en el que la transgresión de los límites permitidos por la religión y por la sociedad se manifiesta. Se muestra a

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. (2006). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

un ser con características físicas, tanto humanas como animales, resultado, quizás, de una práctica zoófila. De esta forma el Fauno no sólo representa el paganismo a través de su pertenencia a la mitología, sino también por medio de su apariencia física, ya que en él se cruzan y mezclan dos reinos distintos, es un ser que escapa a lo racional, un monstruo. Matilde Battistini, señala que *Il mostro è la personificazione delle forze cosmiche, sociali o spirituali non ancora imbrigliate all'interno di un ordinamento razionale.* (BATTISTINI, 2004:160)¹⁰⁶

En este sentido el Fauno es un monstruo en tanto escapa al orden racional, social, cósmico y espiritual. Ahora bien, repasando la acción del rapto, tenemos que Ágata cree ver en el Fauno a un Cristo marino, es decir, a su redentor quien la puede liberar de la muerte. Según la tradición religiosa Cristo “È il principio ordinatore di tutti i simboli cosmici e la sintesi di tutte le virtù morali. Come Redentore è il simbolo del triunfo della vita sulla morte, della salvezza eterna e del riscatto dal peccato originale.” (Battistini, 2004:108)

El Fauno no solo concentra en sí mismo un conflicto moral al componerse de dos reinos naturalmente distintos, sino que además este ser concupiscente se convierte ante los ojos de Ágata en un Cristo redentor, aquel que no solo la salva de la muerte, sino que además la libera de la represión que la devoción ha trocado en castidad. Es un ser pagano y representante de lo

¹⁰⁶ BATTISTINI, Matilde (2002) *Simboli e allegorie*. Milano: Mondadori Electa.

pecaminoso, pero para Ágata es, en un instante, su salvador y su redentor. En principio, ve en él al Cristo que la salva de la muerte, pero luego al enterarse de la verdad, al ver al monstruo, se hace extraño que ella reaccione con tanta mansedumbre. Sucede que ella deja de ver al Cristo marino, deja de ver al monstruo y ve al ser que la libera del sometimiento, ejercido por la doctrina.

El Fauno seduce a la mujer, pero es ella que se deja seducir y supera al Fauno, ya que éste solo tiene un objetivo: alcanzar el goce sexual enamorando a la joven. Es más, el sátiro abandona su fe por acceder al amor de la ursulina y asume la fe cristiana. Sin embargo, Ágata no solo conserva su fe y suprime la fe del Fauno, sino que además alcanza su liberación sexual a través de este pacto. Ahora bien, es cierto que Ágata no abandona su fe, pero tranza ciertos órdenes al someterse a un concubinato con el Fauno, quien siempre pertenecerá al paganismo, por su origen mitológico.

En el relato existe un entrecruzamiento- derivado de la seducción- entre la lujuria y la castidad y entre el cristianismo y el paganismo. Ambos mundos se mezclan en la unificación de estos personajes. De alguna forma el bien se grafica a través del cristianismo y por oposición el mal se evidencia por medio del paganismo. De manera que se fusionan ambos espacios y ambos reinos opuestos. El bien necesita del mal y el mal del bien, en términos de liberación de los personajes.

Finalmente, el relato concluye con los siguientes hechos. La focalización del narrador cambia, ya que ahora se sitúa en un vapor que transporta a distintos personajes del ámbito social, sacerdotes, actores, artistas, etc.; quienes en un momento de su fiesta se detienen para deleitarse en la cacería de un supuesto lobo o tiburón blanco al que arremeten con un tiro de bala. Sin embargo, la sorpresa los cubre al percatarse de que no era ninguno de esos animales lo que deambulaba por la inmensidad del mar, sino que eran dos cuerpos humanos: el de la hermana Ágata de la Cruz y el último Fauno.

Los protagonistas mueren de manera azarosa porque transgreden el orden de lo establecido por la religión y occidente. Han intentado fundir y unificar el paganismo con el cristianismo a través de la seducción a la que se entregan. El Fauno desea a Ágata y ésta a su vez desea ese espacio de liberación; ambos se entregan, se vinculan y se someten el uno al otro, pero finalmente son eliminados por convertirse en uno solo y conjuntamente unir lo prohibido: ambos vulneran sus cuerpos y vulneran una prohibición.

2.2. Necrofilia, el placer sobre la muerte.

El mismo, sólo por sí mismo,
eternamente Uno y único.

(Platón, El banquete)

Uno de los temas que otorga cierta radicalidad profunda a la obra de Clemente Palma es la idea de la necrofilia que subyace en varios de sus relatos. La necrofilia se entiende como la búsqueda y concreción de placer a través de cuerpos sin vida. Para Richard von Krafft-Ebing, uno de los primeros psiquiatras en referirse en términos científicos a las parafilias, explica en su libro *Psychopathia Sexualis*¹⁰⁷, que la necrofilia implica cierta perturbación mental:

This horrible kind of sexual indulgence is so monstrous that the presumption of a psychopathic state is, under all circumstances, justified; and Maschka's recommendation, that the mental condition of the perpetrator should always investigated, is well founded. In any case, an abnormal and decidedly perverse sensuality is required to overcome the natural repugnance which man has for a corpse, and permit a feeling of pleasure to be experienced in sexual congress with a cadaver. (KRAFFT-EBING, 1894: 430)¹⁰⁸

Quise incorporar esta investigación porque me parece fundamental para entender algunos aspectos del tema de la necrofilia que estudia el autor peruano.

¹⁰⁷ El libro fue escrito originalmente en latín, para efectos de estudio, uso la traducción autorizada al inglés.

¹⁰⁸ KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. London: The F.A. Davis Company Publishers.

En los relatos “La granja blanca” y “*Mors ex vita*” la idea de la necrofilia subyace que subtema ante el estado de ensoñación amorosa que sufren los personajes. Ambos cuentos están relación intertextual con el cuento “Morella” de Edgar Allan Poe, en donde se desarrolla la historia de una mujer que se reencarna y con quien su amante contrae relaciones sexuales después de muerta.

En el caso de “La granja blanca”, Cordelia muere a causa de una enfermedad pero la fuerza de su alma hace que persevere su presencia como materia tangible. El narrador protagonista de este relato, sucumbe ante la pérdida de su amada, en quien ha cifrado todo su deseo y afección amorosa y sexual:

Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo... No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido. Cuando volví en mí encontré en la casa de mi maestro, situada a poca distancia de la casa de Cordelia. Volé a la ventana y la abrí de par en par: la casa de Cordelia estaba como de costumbre. Salí corriendo como un loco, y entré en la casa de mi novia... (260)

Este fragmento da cuenta de qué manera se relacionan los personajes de Clemente Palma con sus deseos amorosos. La continuidad del ser, a través del erotismo, es radical y transgresora en relación con el intento de posesión y con la materialización del deseo en la unión de los amantes.

El protagonista teme perder a su amada por lo que cae enfermo de desesperación. Esta radical manifestación amorosa ante la pérdida se vincula a la inseguridad que se establece cuando los amantes se separan irremediabilmente a causa de la muerte. Por el contrario, la felicidad plena del ser se halla en la continuidad de los amantes:

Una felicidad tranquila, en la que triunfa un sentimiento de seguridad, no tiene otro sentido que el apaciguamiento del largo sufrimiento que la precedió. Pues, hay, para los amantes, más posibilidades de no poder encontrarse durante largo tiempo que de gozar en una contemplación exaltada de la continuidad íntima que los une. (BATAILLE, 2006: 24-25)¹⁰⁹

Ante el miedo a la separación, el cuerpo de Cordelia trasciende y permanece en la realidad para extender su continuidad en el cuerpo de su propia hija. Cuando el protagonista se entera de que su amada Cordelia murió y que ha trascendido la muerte solo para darle el placer de la continuidad a través del nacimiento de su hija, la realidad no logra superarlo, si no que en su locura a causa de la pérdida, decide extender su placer y amor a través de una relación incestuosa con el fruto de ese amor necrófilo:

—Me quedo —respondí como si hablara conmigo mismo—; el alma de mi Cordelia vive en el alma de esta niña, y ambas son inseparables de la

¹⁰⁹ BATAILLE, George. (2006). El erotismo. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Granja. Aquí moriremos, pero aquí seremos felices. ¿Por qué no continuar estos ensueños de vida, felicidad y muerte, Cordelia mía? ¡Oh, Cordelia! la ilusión de tu vida comienza nuevamente... (273)

En "*Mors ex vita*"¹¹⁰ el protagonista del relato se enamora perdidamente de Lodoiska, quien fallece antes de casarse con otro hombre. El caso, si bien es similar, difiere en el sentido de que el amor del protagonista no es correspondido. Cuando la mujer muere, lo hace amando a otra persona. Sin embargo, el protagonista no cesa en sus intentos por lograr su continuidad erótica con Lodoiska, es por ello que decide realizar sesiones espiritistas para entrar en contacto con su alma¹¹¹: Luego de una serie de intentos logra su objetivo, pero además conquista el amor de la mujer. La mujer se enamora de Loredano y además alcanzan la continuidad erótica en relaciones sexuales *post mortem*. El triunfo sobre la muerte es trascendental, porque el protagonista logra enamorar y transformar el deseo sexual y amoroso que Lodoiska se había llevado a la tumba.

A través de las sesiones de espiritismo, el protagonista tiene relaciones sexuales con su amada fruto de lo cual se revela la trascendencia de la necrofilia:

¹¹⁰ Relato que aparece compilado en el volumen 2 de las obras completas de Clemente Palma.

¹¹¹ En el primer capítulo de esta tesis se estudia el ocultismo a través del análisis de este mismo relato.

—No sé de quién. Pero lo más terrible fue que al hacer la traslación del cadáver a su nueva caja, una parte del vestido o mortaja, que de ambas cosas tenía, se enganchó en una de las piezas de plata del primitivo ataúd y, rompiéndose la podrida tela, dejó caer a nuestros pies... algo que no puedes imaginar...

—¡Realmente... no acierto con lo que pudo ser!

—Pues... ¡la osamenta de un pequeño feto de seis o siete meses!... (V2: 56)

El mal se ubica aquí en el espacio de la transgresión corporal y la vulneración de lo sagrado: el cuerpo. Desde la perspectiva del cristianismo, el cuerpo es una entidad sagrada que debe ser entregada a Dios en vida y en muerte. Sin embargo, en ambos relatos se profana la muerte y la trascendencia del alma para dar cabida a la plétora sexual.

2.3. Lo que deja el sadismo.

La crueldad lejos de ser un vicio es el primer sentimiento

que imprime en nosotros la naturaleza

Sade.

En el cuento “Idealismos” se manifiesta un proceso de destrucción y vejación corporal, a través de un personaje que se deleita con el proceso de agonía y muerte de su amada:

No hay temor de que mi Luty se salve. Se muere, se muere. Apenas

tienen fuerzas sus grandes ojos azules para mirarme y absorber la matadora influencia de mi amor. Luty, con mis caricias apasionadas, con mis frases de amor tóxico, se estremece; y cada emoción de Luty es un salto que da la muerte hacia ella (186).

El relato es iniciado por un personaje, que a través de un narrador homodiegético introduce lo escrito en un diario de vida. En la parte final del diario encuentra una historia extraña y particular.

Este narrador indica que citará textualmente la historia, con el fin de no intervenir nada de la historia. Este distanciamiento implica la presunción de una verdad peligrosa de la que el narrador no se quiere hacer partícipe. El relato enmarcado comienza de esta forma:

Estoy contentísimo: mi buena Luty se muere. Luty que era hasta hace poco una muchacha rozagante, alegre y que ofrecía vivir mucho. ¡Quién la reconocería hoy en esta jovencita, delgada y nerviosa! ¡Cuán hermosos eran sus grandes ojos azules y su amplia cabellera de color champaña! Mi novia se muere y afirman los sabios que ello es debido a la doble acción de una aguda neurastenia¹¹² y de una clorosis¹¹³ invencible (183).

¹¹² La neurastenia, en psiquiatría, es la neurosis caracterizada por un cansancio inexplicable que aparece después de realizar un esfuerzo intelectual. También existe la queja de una sensación de debilidad y agotamiento corporal y físico tras esfuerzos mínimos. Puede cursar con tristeza, abatimiento, cansancio, temor, pérdida de memoria, insomnio, irritabilidad, dolor de cabeza, y otros.

¹¹³ La clorosis es una anemia ferropénica, llamada así por el color verdoso de la piel que afecta sobre todo a las jóvenes. Se caracteriza por alteraciones del apetito, trastornos digestivos, debilidad, amenorrea, dismenorrea, descenso pronunciado de la hemoglobina y microcitosis. Es producida por una dieta pobre en hierro.

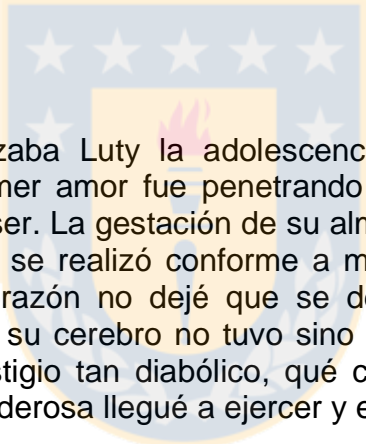
Este texto provoca un estado de perplejidad. En el fragmento se introduce a los personajes de la historia. Se nos presenta a Luty, una joven que está gravemente enferma, al borde de la muerte, y al protagonista, su novio. Uno de los enamorados desfallece irremediabilmente; lo lógico sería que el otro sufriera por la agonía de la amada, sin embargo, el protagonista disfruta y se alegra con el sufrimiento de su novia, señalando estar contentísimo ante su enfermedad.

Durante el transcurso del relato, el narrador protagonista nos mostrará, paulatinamente, las razones del deterioro de Luty y revelará que él es el causante de su decadencia. Luego de presentarnos a su amada enferma, el protagonista explica que ella es consciente de que él es el causante de su muerte y que, pese a ello, la joven no le guarda rencor:

Me pareció comprender su pensamiento: “No olvides, amigo mío, de poner en mi ataúd pensamientos y gardenias, esas flores amadas que yo he colocado tantas veces en tu pecho; 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 en los pálidos y rígidos labios”. ¡Pobre amada mía! Se moría sin guardarme rencor, y sin embargo, era yo quien la mataba; yo, que la adoraba (183-184).

En este fragmento se puede observar que Luty desea el amor constante de su novio y que no le guarda rencor porque solo piensa en el amor que los une. Luty ama a su novio y espera que éste la siga amando más allá de la

muerte. Por lo que ruega que en su lecho de muerte la bese largamente. La causa de la enfermedad de Luty es desconocida para los lectores, solo se nos revela que quien incrementa sus suplicios es el novio. Sin embargo, en el fragmento se deja ver parcialmente que el amor se traduce en un amor fatal que incrementa las dolencias y aflicciones de la joven. En el relato se nos detalla que Luty en su adolescencia conoce a su prometido del que se enamora perdidamente y que a la vez ejerce un poder tremendo en la voluntad de la niña:

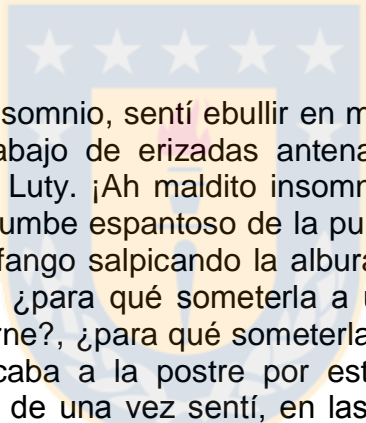


Cuando comenzaba Luty la adolescencia le hablé de amor. ¡Pobre nerviosa! El primer amor fue penetrando paulatinamente hasta lo más profundo de su ser. La gestación de su alma, el modelado de su corazón y de su cerebro se realizó conforme a mi deseo, formé su alma como quise, en su corazón no dejé que se desarrollaran sino sentimientos determinados, y su cerebro no tuvo sino las ideas que me plugo. ¡Oh!, ¡no sé qué prestigio tan diabólico, qué cohibimiento tan absoluto, qué influencia tan poderosa llegué a ejercer y ejerzo aún sobre Luty! (184).

En el fragmento se destaca lo mencionado anteriormente, ya que la adolescente es sometida a los deseos de su de su novio. En el relato se manifiesta una relación de poder, en la que el hombre sostiene y conduce la voluntad de la niña. Se puede señalar, producto de los hechos, que la adolescente está sometida a la voluntad de otro. En el relato existen dos personajes, uno de ellos domina al otro y se alegra de la decadencia física que aproxima a la muerte al otro; Luty no siente rencor y se entrega a la enfermedad, aceptando que su novio la domine:

Era tan grande la sugestión que obraba mi alma sobre la suya, que podía hacer llorar a Luty como a una chiquilla o enfurecerla, hacerla gozar las mayores delicias ideales o mortificarla con las más horribles torturas y casi sin necesitar hablarla (184).

En el relato la alegría del personaje no se relaciona con un placer sexual, sino ante la liberación frente a lo perverso: el deseo sexual. En el transcurso del relato, el protagonista señala que es muy fuerte el dominio que ejerce sobre el alma inocente de su amada, entiende que es presa y esclava de sus deseos:



Una noche de insomnio, sentí ebullición en mi cerebro la tentación inicua, y como un escarabajo de erizadas antenas, el deseo de corromper la inocencia de mi Luty. ¡Ah maldito insomnio! Felizmente, vi con colores sombríos el derrumbe espantoso de la pureza moral de mi prometida, vi la explosión de fango salpicando la albura de incólume de su alma. Yo era el amo [...], ¿para qué someterla a una nueva tiranía, a la tiranía innoble de la carne?, ¿para qué someterla a esa inicua autocracia, en la que el dogal acaba a la postre por estrangular el cuello del mismo tirano? [...] Más de una vez sentí, en las agitaciones del insomnio, las impulsiones malvadas de mis instintos... (185).

El hombre sabe que puede poseer a Luty, ya que ambos arden de deseo sexual. El novio se da cuenta de que si posee el cuerpo de Luty, el cuerpo y alma de su amada sucumbiría a la destrucción total, por lo que asume que debe dar fin a esta situación:

Mi deber era libertarla. ¿Cómo? Casarme con mi novia era sujetarla para siempre entre mis garras; y mi dignidad, en una violenta sublevación, rechazaba con honor ese anonadamiento del alma de Luty; esa absorción de su ser por el mío, ese nirvana de la voluntad y del pensamiento y del deseo revelados en esa sumisión incondicional, en

esa fe reflexiva y confiada que había nacido entre las inocentes expansiones del amor puro y había de terminar en las ignominias carnales de la vida conyugal, en las que muere toda ilusión y todo encanto, para ceder el sitio a la amalgama de animalidad y respeto (185-186).

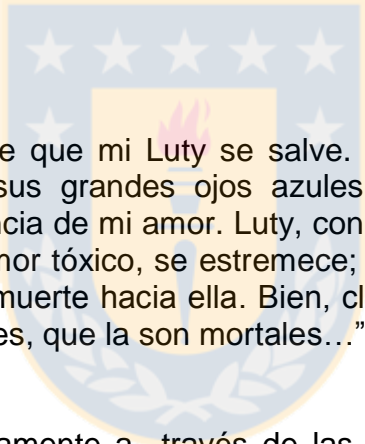
El protagonista reconoce que debe liberar a su amada y reconoce que un posible enlace puede acarrear un destino aún más terrible: el olvido del amor y el intercambio de esto por un simple respeto conyugal. Sin embargo, el protagonista disfruta y se deja seducir en el deseo y en la pluralidad de estremecimientos y ardores que la conducta sometida de Luty le induce, pero sabe que el matrimonio es la muerte del deseo y goce sexual.

Además, como desarrollé en mi tesis de magíster, Clemente Palma construye una relación de dependencia en la que se trasponen dos mundos de vida insostenibles y peligrosos de cruzar y amalgamar: el de la castidad y el de la lujuria. Luty es candor y pureza: una adolescente que siente por primera vez los embates del amor. Como contraparte, el novio porta un elemento pernicioso para la vida de la joven: la concupiscencia y la lujuria; e imagina constantemente cómo será corromper el cuerpo de Luty, ahoga temporalmente esos deseos, pero no puede evitar evocarlos. El hombre identifica la transgresión y encuentra una posible liberación de lo sexual:

–Te amo –la decía mentalmente a mi Luty–, te amo y eres mi esclava. La mayor prueba de amor que te doy es la de romper la cadena que te une a mi ser, envileciéndote; muere, Luty mía, muere sin sufrir, muere de

un modo paulatino, como por una recobración lenta e inconsciente de tu dignidad moral (186).

Luty debe morir. La muerte de la joven es la única salida y el único espacio de liberación. En el juego de seducción sexual y dicotómico uno de los dos terminará por superar al otro. De este modo la enfermedad que sufre Luty permite que los personajes se liberen por medio de la muerte. Es por esto que el protagonista declara estar contento con la eventual muerte de Luty y coopera su decadencia y final:



No hay temor de que mi Luty se salve. Se muere, se muere. Apenas tienen fuerzas sus grandes ojos azules para mirarme y absorber la matadora influencia de mi amor. Luty, con mis caricias apasionadas, con mis frases de amor tóxico, se estremece; y cada emoción de Luty es un salto que da la muerte hacia ella. Bien, claro lo dijo el médico: “Evitadla emociones fuertes, que la son mortales...” (186).

Luty muere lentamente a través de las palabras de amor y deseo. El hombre sabe que si ella se somete a los placeres de la carne morirá, mancillando su castidad. Foucault señala, en relación con esta idea y a propósito de los griegos y el acto sexual, que

[...]los textos dan testimonio de una inquietud que alcanza a esa misma actividad, inquietud que gira alrededor de tres focos: la forma misma del acto, el costo que entraña y la muerte a la que está ligado [...] la reflexión médica lo describe como un acto amenazador, por su violencia, ante el control y el dominio que conviene ejercer sobre uno mismo; como minante, por el agotamiento que provoca, de la fuerza que el individuo debe conservar y mantener, y como marca de la mortalidad del individuo... (2005: 117).

A través de Foucault, comprendemos que el acto sexual es un acto peligroso, es una coacción, ya que existe una extenuación doble: por un lado, el mal que persiste ante la intervención de los deseos y, por otro, ante la realización y ejecución del coito. El protagonista muere, tanto al resistir como al sucumbir ante el apetito sexual.

En el texto se manifiesta una relación sádica entre el hombre y la joven, ya que éste se conserva indemne y contento por el deterioro de Luty. La niña ha perdido el derecho a la vida porque su novio decide que tiene que liberarla de la corrupción sexual, a la que el mismo la someterá. El acto sexual está cristianamente marcado como una experiencia íntima, sagrada y prohibida. El hombre sabe esto y asume que debe decidir por la suerte de Luty. En “Idealismos” el protagonista impone un destino fatal, ya que el personaje goza de una fuerza superior que le permite estar sobre su amante.

2.4. Pedofilia y Pederastia.

*Porque esta es la voluntad de Dios: vuestra santificación;
es decir, que os abstengáis de inmoralidad sexual;
(I Tesalonicenses, 4:3)*

El interés temático por las parafilias que desarrolla el autor peruano, también aborda el problema de la pedofilia. Krafft-Ebing señala al respecto:

The termination of sexual activity expresses itself in all kinds of abuse of children, —cunnilingus, fellare, and other enormities. This kind of pederasts is the most dangerous, since they deal mostly with boys, and ruin in body and soul. (KRAFFT-EBING, 1894: 414)

En esta cita el médico alemán explica que entre los distintos tipos de pederastas, los más peligrosos son aquellos que arruinan el alma y el cuerpo de los niños y también explica que cualquier tipo de actividad sexual con niños es causa de abuso sexual. Este tipo de relación se establece de manera muy sugerente en el relato “Una historia vulgar”. En el cuento relata la historia de dos enamorados Suzón y Ernesto, quienes llevan su amor con tranquilidad hasta que irrumpe entre ellos la presencia de tres primos de la mujer. Esta presencia va a ser fatal, ya que a través de ella se revelará el inefable dolor de la traición:

Ernesto (...) Llegó a la habitación de Suzón; supuso que ella estaría también recostada dormitando. Pensó volver más tarde en consideración a su sueño; pero ¡bah!, Suzón preferiría conversar. Empujó la puerta y entró... ¡Ojalá se hubiera caído muerto en el umbral! Regresó, pasó nuevamente cerca del ciego que dormía, bajó las escaleras y salió a la calle como si nada hubiera pasado. (214)

Luego de este hecho, Ernesto se separa de Suzón y decide fatalmente suicidarse. En este fragmento subyace una verdad terrible y transgresora que solo es revelada al final del relato, cuando el narrador testigo y amigo de

Ernesto envía una carta al hombre con el que Suzón se casó tiempo después de terminar su relación con Ernesto:

Soy un antiguo conocido de usted y de su estimable esposa, y, en previsión de posibles desavenencias conyugales, me permito dedicarle un aforismo que, probablemente, no se le ocurrió a Claude Larcher al escribir *Fisiología del amor moderno*. Helo aquí: «los pilluelos son menos inofensivos de lo que parecen». No consienta usted que madame Herbart acaricie más chicuelos que los propios. Madame Herbart sabe por qué doy a usted este consejo, que me lo inspiran los manes de mi infortunado amigo Ernesto Rousselet. (216)

En el relato la pedofilia es tratada con mucha sugerencia a través de la omisión de la escena sexual. Sin embargo, queda evidente que la causa de la desesperación de Ernesto había sido el descubrimiento de la conducta sexual de su amada Suzón.

Si bien ese relato, el tema de la pedofilia es tratado de manera sugerente, existe otro relato del escritor peruano que aborda este tema con mayor abyección y transgresión. Me refiero al cuento “Las tentaciones de Sancto Anton”¹¹⁴

Mientras Clemente Palma escribía *Cuentos Malévolos*, se ha conocido que su padre escribió un manuscrito titulado *Tradiciones en salsa verde*. Este

¹¹⁴ Relato compilado en el volumen 2 de las obras completas de Clemente Palma.

texto que se habría de conocer recién en 1973, nunca tuvo una edición impresa debido a que en él, Ricardo Palma utiliza la misma forma de redacción de las *Tradiciones Peruanas* para dar rienda suelta relatos de tipo picaresco, plagados de coprolalias y de un lenguaje muy lejano al académico. Clemente Palma sin duda leyó aquel manuscrito, ya que este daría cierta base para su libro *Tres cuentos verdes* (1922-1923). Estos relatos abordan de manera sarcástica e irónica una serie de temas de la tradición religiosa y social de manera intertextual, pero reescritos heréticamente con el fin de dar cuenta de una sociedad que vive sobre la base de doctrinas inmensamente cuestionables.

Ricardo Sumalavia señala, respecto a este libro:

El conjunto es concebido por Clemente Palma como un código del siglo XVI recuperado en los primeros años del XX por uno de los descendientes del conquistador Francisco Pizarro. En vista de ello, para conseguir su verosimilitud, desde ya destacamos un notable esfuerzo de Palma en la construcción del español del siglo XVI. Según lo propone la historia del libro, la copia que tiene en sus manos presenta tres cuentos narrados por Francisco Carbajal, maestre de campo de Pizarro, a sus hombres en la travesía de la ciudad de Quito al Cusco durante las guerras civiles, los cuales fueron, a su vez, dictados a un escriba por Alonso Meneses, uno de los atentos oyentes de Carbajal en dicho viaje. (34)¹¹⁵

Debido a esto el autor peruano intenta distanciarse de la autoría de los cuentos, quizá debido al temor por la censura.

¹¹⁵ SUMALAVIA, Ricardo en «Prólogo» a *Obras Completas de Clemente Palma*. 2006

En el cuento “Las tentaciones de Sancto Anton” se habla sobre las tentaciones que sufre San Antonio.

San Antonio o Antón Abad fue un monje cristiano, nacido en Egipto alrededor del año 254 aproximadamente, fue fundador del movimiento eremítico. La historia de su vida ha sido transmitida principalmente por la obra de san Atanasio, quien utilizó la figura de este hombre para ejemplificar la búsqueda de santidad; de esta forma san Antonio se ha convertido en modelo de piedad cristiana. El relato de su vida tiene elementos históricos y otros de índole legendario; la historia señala que abandonó sus bienes para llevar una vida de ermitaño y que atendía a varias comunidades cristianas en Egipto, permaneciendo eremita. Además, la leyenda cuenta que el propio Satanás lo tentó en innumerables ocasiones, pero el abad siempre resistió.

Clemente Palma escribe un relato que está en función de la historia de san Antonio, desde el punto de vista de la intertextualidad, pero que a la vez reconstruye parte de su historia.

En el relato de Palma san Antonio ha sufrido la tentación a través de Satanás quien ordena a los demonios de los siete pecados capitales que ataquen al abad. Cada uno de los demonios fue atacando al hombre, sin

embargo se resistió de todas y cada una de las tentaciones. Por esta razón,

Lucifer en persona decide tentar al anciano:

(...) fingiéndose ser hijo de buenos christianos que avian fallecido al atravesar el desierto huyendo de las persecuciones que se hazian a los christianos en la ciudad.

E assi fue como presentosse al sancto en medio de la mayor tribulación e llanto alegando que le ayudasse a darles sepoltura para que las bestias no devorasen los sus cuerpos. (V2: 104-105)

Lucifer se presenta como un pobre niño desvalido frente a la mirada piadosa de san Antonio, ante lo cual el abad decide llevarlo a su cueva para poder darle consuelo y cuidar de él. Luego de la cena, ambos se recostaron a dormir y en mitad de la noche el niño comenzó a quejarse de dolor debido a un cólico de frío que, según padecía desde pequeño. Para poder calmarlo, el abad ingenuamente siguió las instrucciones del niño, quien le rogó que hiciera como su madre, es decir, que lo desnudara y le sobara el cuerpo para entrar en calor:

Hizolo assi el sancto por lo que el muchacho uvo de desnudarse del todo e mostrarle las sus carnes e nalgas, blancas, duras e suaves e redondas, mas con tal inosenzia e sencillez, que al turbarse un poco la su carnalidad, atribuyo el sancto a efecto de la maldita mollicie carnal de su natural por no aver alcanzado todavia la perfeccion e la grazia, envnca a malicia e tentacion del muchacho para indzirlo al pecado nefasto de sodoma e Gomorra. Acallando pues sus ardores con animo de propinarse al sviviente dia vn castigo de cilicios e penitencias, por las torpeças de sus sentidos, froto al muchacho e cvrole como este le dixera. (V2: 105)

El abad siente dolor porque su cuerpo reaccionó al contacto físico con el muchacho, por lo que desea limpiar el pecado torpe de la reacción de su cuerpo. Sin embargo, Satanás no detiene sus tentaciones así que le pide a san Antonio que se acerque más porque aún sufre los estragos del frío:

Empero con el calor de los riñones el miembro viril del sancto pvssose como lança de hierro e entre sveños paresciole el sancto qve el qve el mochacho restregabasselo contra las nalgas e qve hasta avialo tomado con las svv manos e poniendo el extremo en contacto con la abertura natural avia empuxado e logrado introdvir buen trecho del e qve ello dábale deleyte. E con hondo sobresalto despertó el sancto lleno de tribvlazion e amargura , mas qval sera sv horror qvando viera qve lo qve el creya solo vn sveño aviasse trocado en uerdadera realidade, e qve casi todo sv miembro estaua dentro del culo del mochacho qve se mouia como muxer e le hazia sentir el deleyte natvral de las copvlas, e mas grande aun. (V2: 106)

En el fragmento se observa una transgresión corporal en la que el abad cae en la tentación de Satanás a través de lo onírico, para luego ser víctima de la cruenta escena que viene a destruir su integridad moral y espiritual. Lo interesante es que no solo se produce una cópula con el muchacho sino también con Satanás. De esta forma, en el cuento se revela esta pugna entre las fuerzas de lo sagrado y la profanación. Lucifer tienta al abad para destruir su castidad y logra en cierta dimensión vulnerar el cuerpo sagrado del sacerdote.

Más adelante el abad clama a Dios para que le permita castigar a Satanás. Este ruego es atendido:

(...) e qvizo Dios qve el medio palmo de verga qve tenia el sancto introduzido en el cvlo del mochacho, crescerale de subito en un palmo mas, e tanto doliole a Lizifer en las entrañas, pves solo estatua preparado para soportar el tamaño e grossor de la erramienta viril del sancto, qve pvssose a bramar, a sacvudirsse e a qverer çsafarse; pero el sancto le asvjetaba con svv puños e no le soltaua, forçzandole a aguantar toda la introdvision. E no pvdiendo escabollirse el demonio pusosse a echar chispas por la boca, oxos e orexas. Mas Sancto Anton regozixado de la cvitas del demonio le svjetaba mas, disciéndole:
—Ah maldito demonio, yo pressumo que avnqve echas humo por la boca e oxos no puedes echar ni humo por el cvlo.
E es fama qve hasta aora esta Luzifer en los infiernos cvrandose de las escaldaduras e llagas qve le hiziera la uerga del sancto varon. Amen.
(V2: 106-107)

El relato termina de manera violenta a través de la penetración dolorosa que sufre Satanás. Pese a ello la forma como describe el narrador enfatiza bastante en la figura del muchacho siendo sodomizado por un hombre mayor. En este caso la radicalidad de la pederastia se manifiesta de manera explícita transparentada a través de un relato alegórico y legendario.

CONCLUSIONES

La obra de Clemente Palma ha sido estudiada como pieza fundamental del modernismo en el Perú. Del mismo modo, se ha reconocido en ella la influencia propia del decadentismo a través de su constante diálogo con lo gótico y con la estética decadente de la literatura romántica y del parnasianismo francés. Ante ello esta tesis ha propuesto y explicitado las relaciones estéticas que la obra del autor desarrolla dentro del espacio del decadentismo. Se ha estudiado que la obra de Palma da cuenta de una sociedad que ha observado con miedo la pugna entre el racionalismo científico y la concepción tradicional de existencia y de realidad. A partir de ese aspecto crítico, la narrativa del autor explora las fuerzas latentes de lo social y de la crisis que se produce a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Con el fin de generar el espacio de la transgresión la obra del autor en estudio se produce dentro de la crisis social e intelectual latinoamericana, a causa de los grandes cambios económicos, políticos y culturales que se estaban produciendo en el mundo. Para dar cuenta de esa crisis, Clemente Palma construye una obra plena de aspectos que dan cuenta de la decadencia social imperante en occidente finisecular. Uno de los aspectos más relevantes dice relación con la materialización de la crisis racionalista a través de la recurrencia narrativa sobre fenómenos propios del ocultismo y de la teosofía. Por medio de personajes que se vinculan con la pseudociencia, el autor

explicita la crisis de los parámetros estéticos que se estaban desarrollando en su contexto histórico y cultural. Por ello, el estudio de la persistencia teosófica en los relatos, se sostiene bajo la búsqueda de una nueva creencia, debido al proceso modernista de la fe perdida y recuperada.

La investigación sostiene, además, que la obra del autor peruano se construye sobre el desarrollo temático del problema de la plétora sexual, el crimen, la blasfemia, el paganismo, la muerte y el mal. Para estos efectos, el autor propone el simbolismo de la mezcla, de lo anormal y lo monstruoso como reescritura del modernismo, fundamentado en la estética propia del decadentismo. De esta forma, la estética decadentista del autor se sostiene sobre la base del ocultismo, ya que explora la dimensión del mal como elemento fundamental en la construcción del equilibrio universal. En los textos de Clemente Palma se han observado diversos planteamientos teosóficos, que están en sintonía con el pensamiento ocultista. Esta concepción filosófica se ha sustentado analíticamente en diálogo con los planteamientos del ocultismo desarrollados por Helena Blavatsky, quien plantea que:

Según las doctrinas de los rosacruces tal como se han entendido y explicado por los profanos, y esta vez correctamente, aunque tan solo en parte, “la luz y las Tinieblas son idénticas e sí mismas, siendo únicamente divisibles en la mente humana”. [...] Según los principios del ocultismo oriental, las Tinieblas son la única realidad verdadera, la base y la raíz de la luz, in la cual esta última jamás podrá manifestarse, ni siquiera existir. Las Tinieblas en su base radical y metafísica, son la luz subjetiva y absoluta; al paso de la Luz, con todo su esplendor y gloria aparentes, es

tan solo una mera masa de sombras; pues nunca podrá ser eterna, y es sencillamente una ilusión.[...] (102)

Clemente Palma propone que el equilibrio del universo se basa en la exploración del bien y el mal. De manera similar, la teosofía sostiene que lo verdadero no es la luz, sino las tinieblas, porque es el origen y el final de todo.

Esta atracción por el mal está relacionada, también, con la atracción por la muerte. Se ha sostenido durante la investigación que en la obra de Palma: “El Mal, en la medida en que traduce la atracción hacia la muerte, ante la que es un desafío como lo es en todas las formas del erotismo, no es por otra cosa jamás objetivo más que de una condena ambigua” (BATAILLE, 1981:33). Se comprende que la muerte se opone a la vida y que ambos estados se relacionan a Dios y a Satanás. Así, en Dios se halla la vida eterna y por oposición en Satanás el hombre encuentra la muerte eterna.

Sin embargo, también se ha propuesto que los personajes de Clemente Palma son seducidos por la muerte cuando sucumben al mal. No obstante, lo que sucede es una negativa a expurgar su parte maldita con el fin de evitar la muerte.

Bajo esa perspectiva se concluye que el desequilibrio y vértigo que propone el mal se opone al equilibrio de lo moral y termina por seducirlo. Por

esta razón, en la narrativa de Clemente Palma se propone que los personajes se vinculan con el mal y al hacerlo se distancian de cualquier principio de ordenamiento ético o moral, lo que trae como atañadero un distanciamiento y transgresión de la tradición. De este modo, en la obra del autor se propone que el mal es un “principio vital”, que subyace al deseo de seguirlo. Porque como señala Baudrillard “cualquier intento de redención de la parte maldita, de redención del principio del Mal, sólo puede instaurar nuevos paraísos artificiales, los paraísos artificiales del consenso que sí son un auténtico principio de muerte”. Para Palma buscar el bien implica vivir en un paraíso artificial de consenso y de equilibrio aparente; esto es: la negación absoluta de la humanidad. Sin embargo, no se trata de negar a Dios, sino de reescribirlo a partir del desarrollo de un cristianismo al revés, puesto que en la búsqueda del mal subyace siempre el bien.

Durante el desarrollo de esta investigación se ha sostenido, también, que la obra de Clemente Palma recorre el espacio de la transgresión a través de la intertextualidad y la reescritura. En tanto decadentista, el autor recurre a la figura del recolector para establecer un diálogo malévolo y herético con la tradición literaria y religiosa occidental. A partir de ello se sostiene que todo proceso intertextual se constituye como reminiscencia y herejía, en tanto interprete un mismo tema de forma divergente. Además, se sostiene que la obra de Clemente Palma construye la reescritura herética a través de la

reivindicación de Satanás y de lo malévolo como elemento fundamental en el orden y equilibrio universal.

En la obra de Clemente Palma, los procesos de reescritura se sostienen sobre la base del principio herético al proponer diferentes lecturas a las establecidas por los textos citados.

El entramado intertextual que desarrolla Clemente Palma se comprende como un espacio dialógico entre las lecturas del escritor y las del lector. Es el espacio en el que las lecturas de ambos se fusionan para producir un significado literario nuevo. A partir de la obra de Palma, se entiende que la intertextualidad consiste más que en escrituras y reescrituras, en lecturas y relecturas. De esta forma, en el espacio de lo intertextual, las lecturas del lector encuentran su reflejo en las lecturas del escritor. Por ello, la intertextualidad se comprende como reflejo de lecturas mediado por la impresión contextual que genera la acción de leer.

Junto con la transgresión a través del intertexto herético, el autor desarrolla una poética de transgresión corporal. Los personajes se dejan llevar por la plétora sexual, al punto de vulnerar la sacralidad corporal impuesta por *La Biblia* y desarrollada a través del cristianismo. Los personajes sucumben al deseo sexual y a la vejación corporal.

Como se ha estudiado la presencia del mal es fundamental en la temática que abordan los textos estudiados y es de algún modo el centro conductor de las obras. A través del mal, los personajes alcanzan sus deseos, lo que trae consigo la vulneración de los preceptos de la tradición social y moral. De esta manera, la obra de Clemente Palma encuentra en la transgresión y el mal la armonía y el equilibrio universal.



BIBLIOGRAFÍA

PALMA, Clemente. (2006). *Narrativa Completa vol. I y II*. Lima: Fondo Educ. PUCP.

Estudios Críticos.

GONZÁLEZ, Juan Carlos. “Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional.” En *Latin American Studies Association*. September of 2001. URL: <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/GonzalezEspitaJuanCarlos.pdf>.

KASON, Nancy. (1988). *Breaking Traditions: The Fiction of Clemente Palma*. Pennsylvania: Bucknell University Press.

MORA, Gabriela. (2000). *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP.

MORA, Gabriela. (1996). “‘La Granja Blanca’ de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe” en *Revista de la Casa de las Américas*. Nº 205: 62-69.

MORA, Gabriela. (2006). “Clemente Palma y el modernismo peruano: La búsqueda del ideal” en *Prólogo a Clemente Palma. Narrativa Completa vol. I*. Lima: Fondo Educ. PUCP.

SULAMAVIA, Ricardo. “Aproximaciones al ideal estético en *Cuentos malévolos* de Clemente Palma” en *Ajos y Zafiros. Revista de*

Literatura. N° 5. 2001. URL:
<http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/03fant1.htm>

UNAMUNO, Miguel de. (2006). "Prólogo a Cuentos Malévolos" en *Narrativa Completa vol. I*. Lima: Fondo Educ. PUCP.

VIÑUALES, P. P. (1991, Enero). "Clemente Palma: la malicia del contador". en *Anales de literatura hispanoamericana* (Vol. 20, p. 103-118).

Bibliografía Teórica y Complementaria

BATAILLE, George. (2005). *Discusión sobre el pecado*. Buenos Aires: Paradiso.

BATAILLE, George. (2006). *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

BATAILLE, George. (1981). *La literatura y el mal*. Barcelona: Tusquets Editores.

BATTISTINI, Matilde (2002) *Simboli e allegorie*. Milano: Mondadori Electa.

BAUDRILLARD, Jean. (1991). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

BAUDRILLARD, Jean. (2001). *La Transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

BERISTÁIN, Helena. (1996). *Análisis estructural del relato literario*. México: Limusa.

- BLAVATSKY, Helena. (1888). *La doctrina secreta*. Vol I. [Versión para libro digital] recuperado de http://www.amazon.com/DOCTRINA-SECRETA-HELENA-BLAVATSKY-Spanish-ebook/dp/B004PLNK4I/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1390823457&sr=1-1&keywords=la+doctrina+secreta
- CARTER, A. E. (1958). *The idea of decadence in French literature: 1830-1900*. University of Toronto Press, Toronto.
- CIRLOT, J. E. (1962). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Madrid: Siruela. Pág. 192
- CHAVES, J. R. (2008). El ocultismo y su expresión romántica. *Acta Poetica*, 29. Págs. 101-114
- ECO, Umberto. (2007) *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Enfermedad mental y personalidad*. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel. (2005). *Historia de la Sexualidad: 1, 2 y 3*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel. (2006). *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel. (2005). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- GUILLÉN, Claudio. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores.
- GUTIÉRREZ G, Rafael. (1987). *Modernismo. Supuestos históricos culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max. (1962). *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- IGLESIAS, Claudio. (2007). «Prólogo» en Antología del Decadentismo. Buenos Aires: Edit. Caja Negra.
- IMPELLUSO, Lucia. (2005). *Eroi de Dei dell'antichità*. Milano. Mondadori Electa.
- JAY, Martin. (1994). *Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Los Angeles, California: University of California Press
- KRAFFT-EBING, Richard von. (1893) *Psychopathia Sexualis*. London: The F.A. Davis Company Publishers.
- KRISTEVA, Julia. (1978). *Semiótica*. Vol. I y II Madrid: Editorial Fundamentos
- MERTENS, M. (1933) *L'ocultisme du zodiaque*. París: Adyar.
- NÚÑEZ, Estuardo. (1997). *Las Letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima: UNMSM.

- PAZ, Octavio. (2008). *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. Buenos Aires: Siglo XXI
- PRAZ, Mario. (2003). *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Milano: Sansoni.
- REINA-VALERA. (1960). *La Santa Biblia*. Revisión de 1960. Sociedades Bíblicas Unidas.
- REYES, Graciela. (1984). "Intertextualidad". En *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos.
- RICOEUR, Paul. (2007). *El mal: Un desafío a la filosofía y a la teología*. Buenos Aires: Amorortu.
- RIPARELLI, Enrico. (2006). *Eresie cristiane, antiche e moderne*. Milano: Giunti Editore.
- TOMEIO, Javier. (1988) *Bestiario*. Madrid: Ed. Mondadori.